الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

المركز الجامعي العقيد أكلي محند أولحاج بالبويرة
معهد اللغات والأدب العربي
قسم اللغة العربية و آدابها

الاتساق و الانسجام في قصيدة "مديح الظل العالي" لمحمود درويش - مقاربة لسانية نصية -

مذكرة لنيل شهادة الماجستير
الشعبة: دراسات أدبية و لغوية
التخصص: لسانيات النص.

إعداد الطالبة:
غنية لوصيف

إشراف الدكتور:
بوعلي كحال

لجنة المناقشة:

1- د/ أحمد حيدوش .... رئيسا
2- د/ بوعلي كحال .... مشرفا ومقررا
3- د/ محمد الهادي بوطارن .... مناقشا
4- د/ سالم سعدون .... مناقشا

السنة الجامعية: 2008/2009.

الإهــداء:

إلى من قال فيهما الرحمن:

﴿وَاخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ

وَقُلْ رَّبِّ ارْحَمْهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيراً﴾

(سورة الإسراء، الآية 24).

أبي و أمي

أهدي لهما ثمرة هذا الجهد.

مقـدمـــــة:

عرفت السنوات القليلة الماضية محاولات كثيرة للكشف عن حقيقة النص لأجل الإحاطة به، ولإيجاد نظرية قابلة للتطبيق على مستوى ما فوق الجملة. فالباحث في علم اللغة الحديث يجد مدارسه المختلفة قد عجزت عن إيجاد نظرية تستطيع أن تبحث فيما فوق الجملة، حيث اكتفت بدراسة الجملة اللغوية دون النص، وعدّت أي دراسة فوق الجملة دراسة غير لغوية، إلى أن ظهر في أواخر الستينات من القرن العشرين علم لسانيات النص، هذا العلم الذي استدرك هذا النقص وجعل من النص كله وحدة للتحليل. فالنص هو الصورة النهائية التي يتم بها التواصل بين أفراد المجموعة اللغوية.

وعلى هذا وجهنا اهتمامنا صوب اللسانيات النصية التي تمثل مركز اهتمام كثير من العلوم اللغوية الحديثة، وأصبحت هذه العلوم تلتجئ إليها في مناهج بحثها نتيجة التحول الذي عرفته في السنوات المنصرمة من الجملة إلى النص، و قد اخترنا الاتساق (*Cohésion*) والانسجام (*Cohérence*) اللّذين يعدان من أهم المسائل التي تطرحها لسانيات النص، ومن أهم القضايا التي لقيت اهتماما عند العلماء العرب والمسلمين قديما، كما شغلت القضايا ذات الصلة بالاتساق والانسجام مكانا مهما عند المستشرقين الغربيين.

في ضوء هذا جئنا لمساءلة الخطاب الشعري مساءلة تبحث في كيفية اتساقه وانسجامه، محاولين تطبيق مفهومي الاتساق و الانسجام على إحدى مدونات الشعر العربي الحديث، ولأن التخصص شرط أساسي للدقة و التركيز فقد فضلنا حصر هذا البحث في قصيدة واحدة من قصائد "محمود درويش" وهي قصيدة "مديح الظل العالي"، ليكون موضوع بحثنا "الاتساق والانسجام في قصيدة مديح الظل العالي لمحمود درويش- مقاربة لسانية نصية - ".

فما ماهية الاتساق، وما هي مظاهره؟ وما المقصود بالانسجام، و ما هي آلياته؟ وهل تكفي مختلف الأدوات المقترحة من طرف الغربيين لدراسة تماسك النص الشعري الحديث وترابطه، أم أن المسألة تقتضي الرجوع إلى التراث العربي و البحث فيه؟.

وجاء اختيارنا للموضوع مبنيا على عدد من الأسباب منها ما هو موضوعي ومنها ما هو ذاتي، فأما ما يتعلق بالأول فهو قلة الدراسات العربية و الجزائرية المقاربة لاتساق وانسجام النص الشعري، رغم وجود بعض الكتب والمقالات التي حاولت استقصاء حيثيات الموضوع كأعمال "محمد خطابي" و "محمد مفتاح".

أما تلك المتعلقة بالذاتية فتتصل بالمدونة، قصيدة "مديح الظل العالي" التي تمثل واحدة من روائع الشاعر الراحل "محمـود درويـش"، والتي صور فيها المذبحة البشعة "مذبحة صبرا وشاتيلا" مستوحيا من أحداثها الصغيرة صورا قل نظيرها في الشعر العربي القديم والحديث. فدرويش هو أبرز شاعر أثر في الحراك الشعري العربي في العقود الأربعة الأخيرة، إذ هو من الشعراء القلائل الذين لم يقفوا عند حد ما، و لم يعتمدوا على أسلوب شعري معين، بل أكثر ما عرف عن قصيدة درويش هو نزوعها الدائم نحو كسر الثابت و السكون، و البحث المستمر عن لغـة شعريـة جديـدة.

من أجل ما سبق، جاء البحث مقسما إلى مدخل وفصلين، إضافة إلى مقدمة وخاتمة، في المدخل تم الحديث عن مفاهيم لسانيـات النـص الأساسية، بداية بمفهوم الجملة عند اللغويين العرب والغربيين، والتحول الذي عرفته الدراسات اللسانية من مستوى الجملة إلى مستوى النص، وصولا إلى مفهوم النص بشقيه اللغوي والاصطلاحي، و مفهوم النصية مع أهم معاييرها.

أما الفصل الأول المعنون بـ"الاتساق والانسجام بين الحاضر الغربي والتراث العربي" فقد جاء مشتملا على مبحثين، تم التطرق في المبحث الأول منهما إلى الاتساق والانسجام في المقترحات الغربية، أي تلمس كيفية تعـامـل العلماء الغربيين المعاصرين مع هذا المفهوم. ولأن الجهود هنا توزعت بين مختلف المدارس التي من الصعب الإحاطة بها، فقد وقفنا أمام أهم ممثلي هذا الاتجاه، بدءا بـ"هاليداي" و"رقية حسن" ونموذجهما في اتساق النص، ثم "فان ديك" و"براون" و"يول" ومنهج كل منهم في دراسة انسجام النص.

أما المبحث الثاني فكان عرضا للجهود العربية والإسلامية في ظل منظومة واحدة تتداخل فيها الاختصاصات وتتجاذب فيما بينها، وعلى هذا قمنا بالعودة إلى التراث والبحث فيه لتأسيس مرجعية تراثية نعتمد عليها في حديثنا عن لسانيات النص. فهناك من العلماء القدامى من بحث في

النص ونظّر له ولم يتوقف عند حدود الجملة، سواء في ميدان البلاغة أو النقد أو علوم القرآن وعلم التفسير. ولما كان البحث متشعبا في هذا الميدان فقد اقتصرنا على بعض جزئيات هذا التراث وبعض أعلامه فقط.

أما الفصل الثاني الموسوم "الاتساق والانسجام في قصيدة مديح الظل العالي"، فهو يشكل صلب الموضوع، وهو الجانب التطبيقي من البحث، وقد قسمناه إلى مبحثين، أولا: الاتساق، وهنا تم رصد حضور مختلف أدوات الاتساق الموجودة في القصيدة من إحالة وحذف واستبدال، ووصل و اتساق معجمي، مع إعطاء نماذج من القصيدة على كل نوع. ثانيا:الانسجام وقد استعنا فيه بآليات الانسجام التي تخدم التأويل، وتربط بين العناصر التي تبدو مفككة، أما آليات الانسجام التي تم التطرق إليها فهي العنوان لأن الشعراء حين يضعون عنوانا لقصائدهم فإنهم يقصدون دلالة وهدفا معينا، فالعنوان يحمل جزءا مهما من رسالة النص، ثم البنية الكبرى بعنصريها بداية بموضوع القصيدة و المحور الأساسي الذي تدور حوله، وصولا إلى المعرفة الخلفية، إذ القارئ حين يواجه خطابا ما لا يواجهه وهو خالي الوفاض، وإنما يستعين بمعرفته السابقة، وأخيرا تعيين البنية الكبرى استنادا إلى القواعد الكبرى . كما يتضمن البحث خاتمة قمنا فيها بعرض أهم النتائج المتوصل إليها من خلال هذه الدراسة انطلاقا من بعض المسلمات التي صغناها في موضع سابق.

أما فيما يخص المنهج فقد استندنا إلى الأدوات الإجرائية للسانيات النص وتطبيقها على القصيدة سابقة الذكر، وذلك بالرجوع إلى المراجع الأساسية التي مثلت هذا المنهج، نذكر منها: ج. ب.براون - ج.يول، تحليل الخطاب- فان ديك، النص والسياق - محمد خطابي، لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب) - صبحي إبراهيم الفقي، علم لغة النص بين النظرية والتطبيق دراسة تطبيقية على السور المكية.

- J.M.Adam, Linguistique textuelle - Shirly Carter-Tomas, La cohérence textuelle.

هذا مع ضرورة الارتكاز على المنهج الوصفي إذ أن تحقيق أي دراسة علمية إنما يقوم على عنصر التحليل والوصف والاستنتاج، إضافة إلى المناقشة والتعليق، كما توخينا في عملنا الطابع العلمي و الإجرائي المحدد الذي يخدم الموضوع ويشير إليه العنوان.

ولا يكاد يخلو بحث من مشاكل وصعوبات خصوصا تلك المتعلقة بالمفاهيم النظرية المقترحة من طرف الغربيين، والتي نجدها ذات توجه فلسفي و منطقي بحت مما جعل التعامل مع هذه المفاهيم و المصطلحات أمر صعب للغاية .

وختاما لا يفوتني الانحناء شكرا وحمدا للواحد القهار، والاعتراف بجميل من كان عونا وسندا لي، والذي لم يجد في طريقي صعوبة إلا و أزالها، ولم تصادفني عقبة إلا وذلّلها، فأسمى عبارات الشكر والتقدير و الامتنان للأستاذ المشرف على صبره وتفانيه في متابعة هذا العمل الدكتور "بوعلي كحال"، وإلى كل من آزرني وقدم لي يد العون والمساعدة من أصدقاء وأساتذة بالمركز الجامعي بالبويرة، خصوصا أولئك الذين جمعتني بهم ساعات من العطاء الإنساني، أذكر منهم الأساتذة: بوعلام العوفي، رابح ملوك، قادة يعقوب، مقداد حوالام.

البويرة في 2009/03/24.

مدخـل: مفـاهيـم ضـروريــة

1- توطئـــة:

صرح الكثير من اللغويين المحدثين مع بداية الخمسينات من القرن العشرين بضرورة تجاوز الجملة التي توقف عندها التحليل اللساني زمنا طويلا، والانتقال إلى فضاء أرحب وأوسع بل وأخصب هو الفضاء النصي. فالنقطة التي وصلت إليها لسانيات الجملة جعلت الباحثين يتساءلون عن حقيقة هذه اللسانيات، وهل فعلا يمكن تجاوزها؟ وكيف ذلك؟ فاهتدوا بعد ذلك إلى ضرورة وضع اللّبنات الأولى لعلم أشمل لا يقف عند هذه الحدود بل يتجاوزها، وهو علم لسانيات النص.

ويستدعي منا البحث في هذا الموضوع تحديد بعض المصطلحات والمفاهيم الضرورية، رغم أن عملية ضبط أي مصطلح بتعريف جامع وواضح من أصعب العقبات التي يواجهها الباحث في أي حقل معرفي. فتعدد أو تداخل المصطلحات يؤدي إلى إرباك الدارس لأن ذهنه سوف يتشتت بين مختلف دلالاتها، هذا ما جعل ردود الأفعال تختلف وتتضارب هنا وهناك إزاء كثير من المصطلحات القديمة والحديثة. ومن بين هذه المصطلحات والمفاهيم: الجملة، النص، النصية...

2- الجملـــة:

ارتكزت الدراسات اللسانية الحديثة منذ نشأتها في دراستها للغة على مفهوم الجملة « *Phrase* » الذي يتسم بالتنوع والاختلاف والغموض، إذ أنه توجد تعريفات عديدة وشائكة جدا لها، وحتى في وقتنا الحالي لا زالت هناك معايير مختلفة لدراسة هذا المفهوم، دون الاعتراف بوجود تعريف شامل ونهائي يتخذ أساسا كموضوع لهذا المفهوم، ومن هذه التعريفات ما ورد عند اللغويين العرب وعند اللغويين الغربيين.

2-1- الجملة عند اللغويين العرب:

إنّ تصور اللّغويين العرب لمفهوم الجملة وصلتها بالكلام لا تكاد تخلو من الغموض والتناقض في بعض الأحيان، فالكلام عند "ابن جني" (ت 392 ه)«هو كل لفظ مستقل بنفسه مفيد معناه، وهو الذي يسميه النحويون الجمل، نحو زيد أخوك، وقام محمد، وضرب سعيد، وفي الدار أبوك، وصه، ومه، ورويد، وحاء وعاء في الأصوات، وحسّ ولبّ وأف وأوه، فكل لفظ استقل بنفسه وجنيت منه ثمرة معناه فهو كلام»[1]، فالجملة هي الكلام نفسه عند ابن جني.

كما يعرف "الزمخشري" (ت 538 ه) الكلام على أنه «المركب من كلمتين، أسندت إحداها إلى الأخرى، وذلك لا يتأتى إلا في اسمين كقولك زيد أخوك، وبشر صاحبك، أو في فعل واسم نحو قولك ضرب زيد وانطلق بكر، وتسمى الجملة»[2].

وهناك تصور آخر للعلاقة بين الجملة والكلام نتيجة الفروق التي تكمن بينهما، إذ نجد "ابن هشام الأنصاري" (ت 761 ه) يفرق بينهما بشكل حاسم، فالكلام عنده هو «القول المفيد بالقصد، والجملة عبارة عن الفعل والفاعل والمبتدأ والخبر، وما كان بمنزلة أحدهما» [3].

---

[1] أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، ط 6، مج1، دار الكتب العلمية، بيروت 2001. ص 72.

[2] أبو القاسم جار الله محمود بن عمر الزمخشري، المفصل في صنعة الإعراب، ط 6، دار الكتب العلمية، بيروت 1999. ص 33.

[3] ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق:محمد محي الدين، ج2، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت 2001.ص474.

فالجملة إذن هي موضوع الدرس النحوي، وهي الوحدة اللّغوية الأقل قدرا من الكلام، سواء تكون هذا القدر من كلمة واحدة أو أكثر.

2-2- الجملة عند اللّغويين الغربيين:

لا يمكن ونحن نقف على جملة التحديدات التي وضعت للجملة أن نتجاوز إسهامات أبو اللسانيات الحديثة "فردينان دي سوسير" *F. De Saussure* الذي «كان سباقا إلى التنبيه إلى قيمة الوحدة داخل النظام»[1] فالوحدة اللّغوية لا تتحدد بناء على جوهرها بل على الوظيفة التي تؤديها داخل النظام *System* . والجملة بالنسبة لسوسير - باستثناء الجملة المصطنعة- لا تعد جزءا من لسانيات اللّغة بل من لسانيات الكلام:« الجملة تنتمي إلى الكلام *Parole* وليس إلى اللغة *Langue* »[4].

وقد اعتبر "بلومفيلد" *Bloomfield* الجملة أكبر وحدة لغوية قابلة للوصف النحوي، تدخل ضمنها وحدات أخرى أصغر منها هي: الكلمات والحروف، وكان «يرفض أن يأخذ على عاتقه الوحدات الاستدلالية الأكثر امتدادا من الجملة»[5].

أما "زيلنيج هاريس" *Zelling Harris* فيعد أول عالم لساني سعى إلى الانتقال من مستوى تحليل الجملة إلى مستوى أكبر من ذلك في كتاب ألفه سنة 1952 بعنوان" تحليل الخطاب"، حيث كتب أن«اللّغة لا تتأتى على شكل كلمات أو جمل مفردة، بل في نص متماسك بدءا من القول ذي الكلمة الواحدة إلى العمل ذي المجلدات العشرة، أو بدءا من المونولوج وانتهاء بمناظرة جمالية مطولة »[1]، ومن خلال هذا الكتاب قدم "هاريس" منهجا لتحليل الخطاب سواء في حالة النطق أو الكتابة معتمدا على إجراءات اللسانية الوصفية، وذلك بغية اكتشاف بنية النص.

ولتحقيق هذا الاكتشاف يرى"هاريس" أنه لابد من تجاوز مشكلتين وقعت فيهما اللسانيات وهما:

«- قصر الدراسة على الجمل، والعلاقات فيما بين أجزاء الجملة الواحدة.

- الفصل بين اللّغة والموقف الاجتماعي .» [2]

ومن هنا استند منهجه في تحليل الخطاب إلى ركيزتين:

---

[3] رياض مسيس، "لسانيات النص حول بعض المفاهيم، المرجعيات والأبعاد"، مجلة المبرز، عدد خاص، الجزائر 5-6 فيفري 2002. ص 158.

[4] Oswald Ducrot et Jean- Marie Schaeffer, Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Seuil, Paris 1995. p 595.

[5] منذر عياشي، العلاماتية وعلم النص، ط 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب 2004. ص 120.

[1] رياض مسيس، المرجع السابق،ص157-158.

[2] جميل عبد المجيد، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1998. ص65.

«- العلاقات التوزيعية بين الجمل.

- الربط بين اللّغة والموقف الاجتماعي»[3].

3- من لسانيات الجملة إلى لسانيات النص:

بدأ بعض اللسانيين بتأثير من هاريس يولون المشكلتين السابق ذكرهما اهتماما كبيرا، إذ رأوا ضرورة تجاوز الدراسة اللّغوية مستوى الجملة إلى مستوى النص، فكان أن شكلوا بذلك اتجاها لسانيا جديدا عرف بلسانيات النص أو نحو النص« *Grammaire de texte* »، وهو نحو يأتي مقابلا لنحو الجملة، فإذا كان هذا ينصب على تحليل الجملة فإنّ الأول يتخذ من النص كله وحدة للتحليل.

فالجملة إذن غير كافية لكل مسائل الوصف اللّغوي. إذ تتضح الحاجة لفهم جملة ما إلى «ربطها بالجملة أو بالجمل السابقة عليها الموجودة في النص» [4]، كما يلاحظ «أن كثيرا من الدراسات اللّغوية الدائرة في فلك (نحو الجملة) أهملت الجانب الدلالي، أو لم توله عناية كافيــة» [5]، وهو الأمر الذي دفع علماء لسانيات النص إلى استدراك هذا القصور في دراستهم للنص. فالاتجاه إلى النص يعتبر فتحا جديدا في تاريخ اللسانيات الحديثة «وهو التحول الأساسي الذي حدث في السنوات الأخيرة لأنه أخرجها نهائيا من مأزق الدراسات البنيوية التركيبية التي عجزت في الربط بين مختلف أبعاد الظاهرة اللغوية: البنيوي، والدلالي والتداولي»[6].

وهكذا تجاوزت الدراسات اللسانية النصية حدود البنية اللّغوية الصغرى(الجملة)إلى بنية لغوية أكبر منها في التحليل هي (النص). فالنص هو الصورة الكاملة والأخيرة المتماسكة التي يتم عن طريقها التواصل بين أفراد المجموعة اللّغوية. وهكذا استطاع "هاريس" بمناهجه النصية المبكرة والمبتكرة التي اعتمدها في كتابه "تحليل الخطاب" تطوير المناهج المتبعة في تحليل الجملة والانتقال إلى تحليل النص في إطار لسانيات النص أو علم اللّغة النصي، هذا العلم أو الفرع اللساني الجديد الذي ظهر في أواخر الستينات وبداية السبعينات من القرن العشرين، وراح يطور من مناهجه حتى غدا أهم وافد على ساحة الدراسات اللسانية المعاصرة.

---

[3] المرجع نفسه، ص66.

[4]Shirly Carter – Tomas, La cohérence textuelle pour une nouvelle pedagogie de l'ecrit, L´Harmattan ,Paris 1993.p20

[5] جميل عبد المجيد، المرجع السابق، ص65.

[6] خولة طالب الإبراهيمي، مبادئ في اللسانيات، دار القصبة للنشر، الجزائر 2000. ص107.

ورغم أن الملامح الفعلية للسانيات النص بدأت في هذه الفترة إلا أنه من الصعب كسر الحاجز الذي يفصلها عن مختلف العلوم والمعارف الأخرى. فتطور مختلف الفروع العلمية أثر على دراسة لسانيات النص التي أصبحت هي الأخرى تعرف تداخلا مع هذه العلوم، وتوسعا لمهامها فقد أصبحت تستفيد من «علم النفس الاجتماعي و الأنثربولوجيا وعلم الاجتماع وعلم القانون، وعلم التاريخ، والطب النفسي»[1].

ويذهب بعض الباحثين (من بينهم "هارفج" *Harweg*) إلى عدّ البلاغة بمثابة أم أو إرهاص للسانيات النص، لكن الاختلاف بينهما واقع في المنهج والأدوات والأهداف. فهدف البلاغة التأثير في المتلقي، ولا يتوقف حدّها عند التأثير بل تتجاوزه إلى الإقناع، فالبلاغة« فن الخطاب الجيد (فن قول شيء جيد مصيب)»[2] كما تعرف عادة، فلا بد إذن من مناسبة الخطاب للموقف. وبالنسبة لفكرة التوجه إلى المستمع، نلاحظ أنها تؤثر على عملية إنتاج النص، فمنتج النص يراعي الطرف المستقبل، ومن ثمة كان الهدف الأساسي للبلاغة متمثلا في إعداد النماذج وتوفير القواعد التي يستطيع المتكلم بواسطتها إقناع سامعيه.

وقد عملت لسانيات النص على «ضم تلك القواعد والنماذج والاستراتيجيات المتاحة وتجاوزها إلى إمكانات أخرى (...) بل استعانت بما يدور فيما وراء اللغة في التحليل و التفسير، حين وضعت في الاعتبار مستويات القراء وأحوالهم النفسية والاجتماعية، وتعدد القراءة، وأشكال التواصل»[3] إلى غير ذلك من الإجراءات والأدوات التي لم يتح لعلم من قبل أن يفيد منها كما أتيح للسانيات النص.

4- في مفهوم النص:

يجد المتمعن في مصطلح لسانيات النص *Linguistique Textuelle* أنه يتركب من كلمتين، كلمة لسانيات *Linguistique*، وكلمة نص *Texte* ، وفهم هذا العلم يقتضي بالضرورة التعريف بكل مصطلح على حدى، فإذا كان مصطلح "السانيات" مصطلح متفق عليه في أكثر من كتاب، وعند جلّ اللّغويين، فإن مصطلح "النص" لا زال إلى يومنا هذا يشهد اضطرابا وعدم استقرار، إذ تعددت الآراء وكثرت المحاولات حول رسم حدود ومعالم واضحة له.

---

[1] فان ديك، علم النص، مدخل متداخل الاختصاصات، ترجمة: سعيد حسن بحيري، ط 1، دار القاهرة للكتاب، القاهرة 2001. ص 37.
[2] فولفجانج هاينه مان ديتر فيهقجر، مدخل إلى علم لغة النص، ترجمة: سعيد حسن بحيري، ط1، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة 2004. ص 11.
[3] سعيد حسن بحيري، علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، ط 1، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة 1997. ص 08-09.

وإذا أردنا التنقيب في هذا المفهوم فإنه يتعين علينا أولا البحث في تاريخه، أي معرفة المعاني والدلالات المختلفة له لغة ورصد تطور اللفظ في الدلالة الاصطلاحية، لأن هذا يمثل الركيزة الأولى للانطلاق إلى محاولة اكتشاف المفهوم في علوم الثقافة العربية والغربية كافة، وهو بؤرة تركيزنا في هذا المدخل. حيث أخذ مفهوم النص حيزا كبيرا في دائرة الأبحاث اللغوية بعد ذلك الانتقال الذي دعا إليه مختلف الباحثين (الانتقال من الجملة إلى النص)، وكشفت المحاولات الأولى له كثيرا من التساؤلات المتمركزة أساسا حول ماهيته وكيفية تحليله والمميزات التي تجعل منه نصا، وخاصة الفرق بينه وبين الخطاب، هذا ما أفرز الكثير من الرؤى وتعدد وجهات النظر.

قبل الخوض في هذا المفهوم ارتأينا أولا أن نفرق بين النص وبين مصطلح تداخل وتشابك معه كثيرا ألا وهو مصطلح الخطاب *Discours* .

جاء في لسان العرب -مادة خطب- :«خطب فلان إلى فلان فخطبه، وأخطبه أي أجابه، والخطاب والمخاطبة، مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة، وخطابا، وهما يتخاطبان»[1]، أي أن الخطاب يقوم بين طرفين يتحاوران فيما بينهما، وهما المخاطِب *Locuteur* والمخاطَب *Interlocuteur*، معنى ذلك أن الخطاب في المعنى اللّغوي يقتصر على اللّغة المنطوقة في حالة الحوار.

أما عند العودة إلى استعمال هذا المصطلح في إطار اللسانيات، وبالضبط في إطار لسانيات النص فنجد اضطرابا كبيرا في استعماله، فهناك من يراه مرادفا لمصطلح النص سواء كان منطوقا أو مكتوبا، في حين يعرفه بعضهم على أنه: «وحدة تواصلية إبلا غية متعددة المعاني، ناتجة عن مخاطِب معين. وموجهة إلى مخاطَب معين، عبر سياق معين، وهو يفترض وجود سامع يتلقاه مرتبط بلحظة إنتاجه، لا يتجاوز سامعه إلى غيره، وهو يدرس ضمن لسانيات الخطاب»[2]، وعلى هذا فإن الخطاب يدل على ما يصدر من كلام أو إشارة أو إبداع فني... أما النص فيكون غالبا مدونة مكتوبة وموجهة إلى متلقٍ غائب.

---

[1] أبو الفضل جمال الدين بن مكرم بن منظور، لسان العرب، ط 1، مج1، دار صادر، بيروت 1992. ص 361.
[1] محمد عزام، النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001. ص 45.

من خلال ما سبق يتبين أن مسألة الفصل والتفريق بين النص والخطاب مسألة صعبة للغاية، ولذلك لابد للدارس من وضع تعريف مسبق لمصطلح الخطاب قبل الخوض في الشيء المراد البحث فيه.

1-4- النص لغــة:

1-1-4- مفهوم النص عند العرب:

لم يعرف العرب في تاريخهم ممارسة نصية تامة باستثناء ممارسة النصية مع القرآن، لذلك وجدنا مادة "نصص" بعيدة نوعا ما عن الدلالة المستحدثة في الدراسات الأدبية، فالمعاجم العربية لم تعن كثيرا بهذا المصطلح وذلك لندرة المعاني التي وردت منه في لغتنا، وإذا عدنا إلى هذه المعاجم نجد لمادة "نصص" معاني مختلفة :

ورد في لسان العرب- مادة نصص-«النص:رفعك الشيء. نص الحديث ينصه نصا: رفعه. وكل ما أظهر، فقد نصّ. وقال عمر بن دينار: ما رأيت رجلا أنص للحديث من الزّهري أي أرفع له وأسند. يقال: نصّ الحديث إلى فلان أي رفعه. وكذلك نصصته إليه. ونصت الظبية جيدها: رفعته. ووضع على المنصة أي على غاية الفضيحة والشهرة والظهور. والمنصة: ما تظهر عليه العروس لترى، وقد نصّها وانتصت هي (...) ونص المتاع نصّا: جعل بعضه على بعض. ونصّ الدابة ينصها نصا: رفعها إلى السير (...) قال أبو عبيد: النص التحريك حتى تستخرج من الناقة أقصى سيرها، وأصل النص أقصى الشيء وغايته، ثم سمي به ضرب من السير سريع. »[1].

ويواصل قوله: «قال ابن الأعرابي: النصّ الإسناد إلى الرئيس الأكبر، والنصّ التوقيف والنص التعيين على شيء ما(...) ونص كل شيء: منتهاه. وفي الحديث عن علي رضي الله عنه قال: إذا بلغ النساء نص الحقاق فالعصبة أولى(..).يريد بذلك الإدراك والغاية، قال الأزهري: النص أصله منتهى الأشياء ومبلغ أقصاها، ومنه قيل: نصصت الرجل إذا استقصيت مسألته عن الشيء حتى نستخرج كل ما عنده(...)ومنه قول الفقهاء: نصّ القرآن ونصّ السنة أي ما دل ظاهر لفظهما عليه من الأحكام (...) ونص الشيء: حركه. ونصنص لسانه: حركه كنصنصة» [2].

لعل أبرز ما نتبينه من خلال القراءة السريعة للمعاني المعجمية لمادة (نص) التي تعكس استخداما واسعا في حقول متعددة، المعاني المحورية الآتية:

---

[2] أبو الفضل جمال الدين بن مكرم بن منظور، المرجع السابق، مج7، ص 97-98.
[1] أبو الفضل جمال الدين بن مكرم بن منظور، المرجع السابق، ص 98.

1- الرفع والإظهار:"رفعك الشيء. نص الحديث ينصه نصا:رفعه، وكل ما أظهر فقد نص، ووضع على المنصة أي على غاية الفضيحة والشهرة والظهور، والمنصة:ما تظهر عليه العروس لترى"، فإذا كانت العروس توضع على المنصة لتظهر في أحسن صورة لها، فكذلك النص الذي لا ينقله صاحبه إلى الناس إلا في حالته التي يراها جميلة. وبناء على هذا الجزء ذهب أغلب الدارسين إلى أن النص في الثقافة العربية يرتبط ارتباطا وثيقا بفكرة الرفع والظهور والانكشاف فقط، إذ أنه لابد للكاتب من رفعه وإظهاره لنفسه كي يدركه القارئ، إلا أننا لو أمعنا النظر في باقي أجزاء المعنى المعجمي لوجدنا أنه يحمل عدة دلالات أهمها:

2- الثبات: في قوله: "قال عمرو بن دينار: ما رأيت رجلا أنص للحديث من الزهري أي أرفع له وأسند، يقال نص الحديث إلى فلان أي رفعه، وكذلك نصصته إليه"، فعمرو بن دينار استعمل لفظي: "أرفع وأسند" لتوضيح مقصوده، وهو يرفع الحديث إلى صاحبه الزهري ويسنده إليه بلا زيادة ولا نقصان، ولا حذف ولا إضافة، أي دون التدخل فيه لا باللفظ ولا بالمعنى، وقوله: " ونصت الظبية جيدها: رفعته"* أي جعلته باتجاه واحد ثابت، وأنها بلغت في رفعها إياه أقصى درجات الرفع الممكنة.

3- التركيب: "نص المتاع نصا:جعل بعضه على بعض".هذا يبين أن الكلام المتراكب على بعضه البعض يمثل نصا، فالنص أصلا في تعريفه هو ضم جملة إلى أخرى بروابط معينة.**

4- منتهى الشيء وغايته: "النص التحريك حتى تستخرج من الناقة أقصى سيرها، وأصل النص أقصى الشيء وغايته"، فالنص هو بلوغ النهاية والغاية في الأمر المراد الوصول إليه، كأن نستخرج من الناقة كل قوتها أثناء السير، إذ النص يمثل أكبر وحدة لغوية يمكن الوقوف عندها.

5- الإسناد: "النص الإسناد إلى الرئيس الأكبر"، فالإسناد هو رفع الشيء إلى صاحبه بدقة واضحة دون تحويل أو تغيير أو إضافة، فالمعنى هنا صار يدل على مطلق الثبات لأنه أسند إلى من هو أعلى رتبة ألا وهو الرئيس.

6- الحركة: "نص الشيء حركه، ونصنص لسانه، حركه كنصنصة "، وهذه الصفة من أهم صفات النص الأدبي[1].

---

* وأبرز مثال على ذلك قول امرئ القيس:

وجيد كجيد الرئم ليس بفاحش إذا هي نصته ولا بمعطل.

** ينظر في هذا البحث، مفهوم النص اصطلاحا، ص20-21.

فالنص إذن في اللّغة العربية لا يعني الظهور والانكشاف فقط مثلما ذهب إليه أغلب الباحثين، وإنما يدل على جملة من المعاني أهمها الوضوح والانكشاف، كما أنه يحمل دلالات أخرى كالثبات والإسناد والتركيب، ومنتهى الشيء وغايته، والحركة، وهي معان كلها كانت واضحة في ذهن العربي أثناء وضع هذا المصطلح.

4-1-2- مفهوم النص عند الغربيين:

أخذت كلمة "نص" في المعجم الفرنسي من مادة *Textus* اللاتينية التي تعني النسج، ومنه تطلق كلمة *Textil* على ما له علاقة بإنتاج النسيج بدءا بمرحلة تحضير المواد وانتهاء بمرحلة النسيج النهائي وبيعه، فالنص عبارة عن نسيج من الكلمات والجمل يترابط بعضها ببعض. وهو أيضا منظومة عناصر من اللغة أو العلاقات تشكل مادة مكتوبة أو إنتاجا شفهيا أو كتابيا.[2]

وإذا عدنا إلى دلالة هذه الكلمة في المعجم الانجليزي فنجد أنها أيضا مأخوذة من مادة *Textus* اللاتينية التي تعني النسج، كما تطلق على جملة أو مقطع صغير من الكتاب المقدس تستعمل كموضوع لنقاش أو لأداء يمين. النص هو الجزء الأساسي من كتاب ما بغض النظر عن التعليقات والهوامش والشروحات والرسومات والصور. وهو مجموع الكلمات الحقيقية لهذا الكتاب في صيغتها الأصلية أو في صيغة أخرى تكون هذه الكلمات قد حولت إليها[3].

فالملاحظ في المعنى اللّغوي لمادة "نص" في اللّغتين الفرنسية والانجليزية أنها تعني النسج التي تدل في أبسط معانيها على الانسجام والتماسك والتضام بين خيوط الشيء المنسوج، ذلك المنسوج الذي يشكل قيمة فنية ترتفع جمالياتها كلما ازداد تناسق خيوطها، وعلى التماسك والترابط والتلاحم بين أجزاء النص الواحد، فنسج حرف إزاء حرف، ولفظ إزاء لفظ، وجملة بجانب جملة، وفقرة بجانب فقرة هو ما يشكل صميم عملية النسج التي قد تكون أكثر تأكيدا على معنى النص وحركته الدائمة.

إن المقاربة بين الدلالة المعجمية لكلمة "نص" في اللّغة العربية واللّغة الأجنبية (الفرنسية والانجليزية) توحي بوجود فوارق دلالية بين تلك المعاجم، فإذا كانت في العربية تعني الرفع

---

[1] ينظر عمر محمد أبو خرمة، نقد النظرية.. و بناء أخرى، ط1، عالم الكتب الحديث، أربد- الأردن 2004. ص24-31.

[2] ينظر مادة "Texte" في:

Le Nouveau Petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française , Paris 1995.

[3] ينظر مادة " Text" في:

Oxford Advanced Learner´s Dictionary, Oxford University Press, London 1989.

والظهور والترتيب والحركة... فإنها في الفرنسية تحمل معنى واحد هو النسج، هذه الفوارق ناتجة عن التداول اللساني الذي يعكس نمطا حضاريا من الاستخدام اللّغوي، وعن التغيرات والتطورات الزمانية والمكانية المختلفة التي تطرأ على اللّغة بألفاظها ومعانيها. فالنص الفرنسي مثلا لا يمكن أن يكون كالنص العربي مهما حاولت الترجمة التقريب بينهما، لأن أي نص علاوة على تميزه بروابط خاصة في كل لغة، فإنه يحمل رصيدا ثقافيا مقصورا على ناطقيه الأصليين، وهذا أمر طبيعي.

وهكذا نلاحظ أن كلمة "نص" في التعريف الغربي أقرب إلى الدلالة على مفهوم التماسك النصي منها في التعريف العربي، لأنها تدل دلالة صريحة على الترابط بين أجزاء النص الواحد.

4-2- النص اصطلاحا:

4-2-1- مفهوم النص عند العرب:

أولى العرب المسلمون القدامى ولاسيما الأصوليين منهم اهتماما كبيرا بمصطلح النص، وتحدثوا عنه في أكثر من موضع، وقد أخذ عندهم مفهوما آخر غير الشائع عند المحدثين، ولعل الإمام "محمد بن إدريس الشافعي" (ت 204 ﻫ) هو أول من تطرق إلى ذلك في نظريته عن البيان من خلال كتابه "الرسالة" حيث ذكر عن النص أنه «هو المستغني فيه بالتنزيل عن التأويل»[1] أي هو الكلام الذي لا يحتمل معنى آخر، لأن القرآن نص ظاهر بيّن وجلّي، وبالتالي ينفي كل التأويلات التي تخرج عن إطار الكتاب والسنة، وقد كان لهذا المفهوم صدى كبير عند علمائنا القدامى فأخذوا به ورددوه كثيرا، لاسيما الإمام "أبو حامد الغزالي" (ت 505 ﻫ).

وقد وردت كلمة "نص" في اصطلاح الأصوليين بمعاني مختلفة تعكس مستويات دلالية متفاوتة تحددها درجة الظهور أو الخفاء في النص، ومن بين المصطلحات المستعملة في بحوثهم:

1- عبارة النص: ويطلق على المعنى الحرفي للنص أي المعنى الذي يتبادر من خلال الصيغ التي تكون مفردات وجمل النص، فهو المعنى الظاهري الذي يبرز سطحيا في النص.

2- إشارة النص: وهو المعنى الذي لا يتبادر فهمه من ألفاظه، ولا يقصد من سياقه، ولكنه معنى لازم للمعنى المتبادر من مقصود السياق.

3- دلالة النص: وهو ما يفهم من روح النص و معقوله.

---

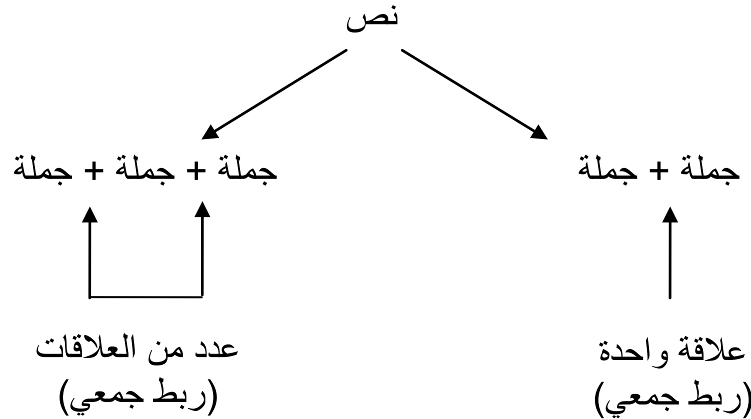
[1] نصر حامد أبو زيد، النص والسلطة والحقيقة، إرادة المعرفة وإرادة الهيمنة، ط 4، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء-بيروت 2000.ص151.

4- اقتضاء النص: وهو المعنى الذي لا يستقيم الكلام إلا بتقديره[1].

يفهم إذن أن الأصوليين كانوا يطلقون كلمة "نص" على كل ملفوظ مفهوم المعنى من الكتاب والسنة سواء كان ظاهرا أو مفسرا.

وجعل "نصر حامد أبو زيد" النص جزءا من العلاقة بين المنطوق اللفظي والدلالة ف«النص هو الواضح وضوحا تاما بحيث لا يحتمل سوى معنى واحد، ويقابل "النص" المجمل الذي يتساوى فيه معنيان يصعب ترجيح أحدهما، ويكون "الظاهر" أقرب إلى "النص" من حيث أن المعنى الراجح فيه هو المعنى القريب»[2]، فالدلالة هي المعيار الأول الذي احتكم إليه الأصوليون، ولكن تلك الدلالة تكون مرتبطة باللفظ سواء كان منطوقا أو مكتوبا.

أما النص في اصطلاحات المحدثين فقد تنوعت تعريفاته بتنوع التخصصات والاتجاهات والمدارس، ومن أبرز تعريفاته المعاصرة محاولة "طه عبد الرحمن" الذي حدده على أساس منطقي«كل نص هو بناء يتركب من عدد من الجمل السليمة مرتبطة فيما بينها بعدد من العلاقات. وقد تربط هذه العلاقات بين جملتين أو بين أكثر من جملتين» [3].ونوضح هذه العلاقات بالشكل الآتي:



لكن هذا التعريف لم يحدد لنا المقصود بالجمل السليمة، وطبيعتها، وهل هذه السلامة مرتبطة بالناحية الشكلية أم بالناحية المعنوية ؟.

ومن أبرز تعريفات النص أيضا تعريف "الأزهر الزناد" في قوله:«النص يطلق على ما به يظهر المعنى أي الشكل الصوتي المسموع من الكلام، أو الشكل المرئي منه عندما يترجم إلى

---

(1) ينظر السيد أحمد عبد الغفار، التصور اللّغوي عند علماء أصول الفقه، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية 1996. ص 146.
(2) نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص (دراسة في علوم القرآن)، ط 6، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت 2005. ص 180.
(3) طه عبد الرحمن، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، ط 2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت 2000. ص 35.

مكتوب»[1]، وعلى هذا فإن كل مكتوب أو منطوق يعد نصا سواء كان خطابا أو قولا أو كتابة، بينما نحن نعلم الفروق الجوهرية بين النص والخطاب والكتابة والقول، فالكتابة والقول يصدران عن أي شخص يتكلم ويكتب ضمن معارفه المحدودة،لكنه لا يبني نصا ولا يشكل خطابا.

وبهذا تكون كلمة "نص" قد تطورت دلاليا في نطاق العربية، فبعد إطلاقها على الكتاب والسنة إجمالا وكلام الفقهاء، وتطورها في أعظم علم أنتجته العربية وهو علم أصول الفقه حيث نجد تطبيقات مبكرة وراقية تجاوزت إطار التحليل على مستوى الجملة، لكن مع بروز الحداثة وما بعد الحداثة أدخلت العربية مفاهيم للنص مرتبطة بتلك الاتجاهات.

4-2-1- مفهوم النص عند الغربيين:

يكشف البحث في مفهوم النص عند الغربيين بوجود اختلافات كبيرة في تعريفه، وهي اختلافات تصل أحيانا إلى حدود التناقض، إذ لا يوجد تعريف ذو مصداقية تامة ومعترف به اعترافا كليا عند عدد مقبول من الباحثين، فكل تعريف كان عاكسا لتوجه واهتمام صاحبه، وهذا ما جعل الاختلاف في اتجاهات البحث مسألة منطقية، حتى أننا نجد لدى الباحث الواحد في عمل واحد في أكثر من موضع عددا من التعريفات، ويختلف محتوى كل تعريف عن الآخر وسنناقش هنا بعضا من هذه التعريفات التي طرحها أهم ممثلوا هذا الاتجاه، والتي تنقسم إلى قسمين: تعريفات خارج حقل لسانيات النص، وتعريفات داخل حقل لسانيات النص.

4-2-2-1- مفهوم النص خارج حقل لسانيات النص:

تعد "جوليا كرستيفا" *J. Kristeva* من الباحثين الأوائل الذين نظروا لمصطلح "النص"، وقد حددته على أنه «جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه. فالنص إذن إنتاجية»[2]، ويبرز هذا التعريف أمرين:

أ- وضع النص مقام الكلام، فعلاقته باللسان *Language* الذي يقع فيه «تصبح من قبيل إعادة التوزيع (عن طريق التفكيك وإعادة البناء)»[1]، وبهذا يمكن أن يكون الكلام أوسع من النص، فيعجز النص عن احتواء الكلام داخل حدوده، أي أنّ الكلام ملك لكل متكلم والنص يحيل إلى القواعد التي تحكم هذا الكلام.

---

(1) عمر محمد أبو خرمة، المرجع السابق، ص 24.

(2) جوليا كرستيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة:عبد الجليل ناظم، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب 1997. ص 21.

ب ـ النص فضاء تتقاطع فيه عدة نصوص أخرى، إذ ليس هناك نص مستقل بذاته، فكل نص عبارة عن تداخل نصوص فيما بينها بطريقة خاصة، «النص هو تبادل النصوص تناص، في فضاء نص تلتقي مجموعة من الملفوظات المأخوذة من نصوص أخرى، ويبطل أحدها مفعول الآخر»[2] فيجب إذن النظر إلى النص من حيث إنتاجه كنص يتطابق مع نصوص عديدة وهو ليس منتوجا فحسب، بل دليلا منفتحا ومتعدد الدلالات.

ورغم أن هذا التعريف ظفر باهتمام خاص جدا لأنه ينظر إلى ما في داخل النص بغض النظر عن سطحه، إلا أنّ فيه نوع من الصرامة المنهجية إذ هو عبارة عن جهاز تحويلي ينقل العناصر ويحولها من مرحلة إلى أخرى وهو بذلك يلغي المبدع المتحكم في هذه العملية وهذا الجهاز الذي نتحدث عنه.

وقد أدى هذا التعريف إلى أشكال من الحريات أضافها "رولان بارت" *R. Barthes* على النص، منطلقا في ذلك من الدلالة الاشتقاقية لمصطلح (النص)، فهو عنده «نسيج كلمات منسقة في تأليف معين، بحيث هو يفرض شكلا يكون على قدر المستطاع ثابتا، ووحيدا»[3]، كما أن «النص من حيث أنه نسيج، فهو مرتبط بالكتابة ويشاطر التأليف المنجز به هالته الروحية»[4]، فالكتابة *écriture* هي الخاصية الأساسية للنص عند بارت حيث تكسبه لذة جمالية من جانبه الشكلي العام أي أن «النص نسج أنيق من الألفاظ تحتمل المعاني في ذاتها»[5]. فنظرة بارت للنص كانت من جانبه الشكلي العام، أي عبارة عن نسيج من كلمات مترابطة فيما بينها.

كان ذلك تعريف "بارت" الأول، إذ له تعريف ثاني قدمه استنادا إلى آراء "جوليا كرستيفا"، حيث يقول: « إن النـص مفتوح ينتجه القـارئ في عملية مشاركة، لا مجرد استهلاك. هذه المشاركـة لا تتضمـن قطيعـة بيـن البنيـة والقراءة، وإنما تعنـي اندماجهـا فـي عمليـة دلاليـة

---

[1] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ط 1، دار الكتاب المصري-دار الكتاب اللبناني، القاهرة –بيروت 2004. ص 269.
[2] عمر أوكان، مدخل لدراسة النص والسلطة، ط2، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء 1991. ص72.
[3] عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2000. ص 17.
[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[5] عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر 2007. ص 47.

واحدة، فممارسة القراءة إسهـام في التأليف»[1]، فبارت يجعل للقارئ مكانا جوهريا لا يقل عن دور المبدع إذ بفضل المشاركة بينهما تتم عملية التواصل.

إذن النص عند "جوليا كرستيفا" و "رولان بارت"«إنتاجية دلالية تتحقق ببناء انسجام العمل وتماسكه»[2]، وهذا على المستوى الكلي وليس الجزئي.

أما تعريف "تودوروف" *Todorov* للنص فقد كان مختلفا مقارنة بالباحثين الآخرين، حيث كشف أنّ اللسانيات بدأت بحثها بدراسة الجملة، ولكن مفهوم النص لا يقف على هذا المستوى الذي تقف عنده الجملة، ولا عند الفقرة التي هي وحدة منظمة من عدة جمل «بل أن النص يستطيع التطابق مع جملة واحدة، كما يمكن أن يتماثل مع كتاب بحذافيره، وإنه يتحدد باستقلاليته و انغلاقيته، إنه يشكل النظام الذي ينبغي أن يتماثل مع النظام اللسانياتي، ولكن بوصفه في علاقة معه، وهي علاقة مجاورة ومشابهة في الوقت ذاته»[3].

وينظر "تودوروف" إلى النص وفق ثلاث مستويات، فـ«هناك في النص (المظهر اللفظي)، وهو مؤلف من العناصر الصوتية والقاعدية التي تؤلف جمل النص. ثم هناك (المظهر التركيبي)، والذي يمكن تبيّنه ليس بالرجوع إلى قواعد تأليف الجمل، وإنما بالرجوع إلى العلاقات التي بين الوحدات النصية، أي الجمل، ومجموعات الجمل.. وهناك أخيرا (المظهر الدلالي)، والذي هو نتاج معقد المضمون الدلالي الذي توحي به هذه العناصر. والوحدات..»[4]

والحق أن منظور "تودوروف" للنص كان أوضح بكثير من نظرة سابقيه، وأقرب إلى المفهوم الفعلي للنص.

تلك كانت بعض من التعريفات الغربية للنص ذات المنطلقات اللسانية النقدية أي تعريفات خارج إطار لسانيات النص وهي كلها ذكرت باهتمامها الكبير للنص وتحديده.

4-2-2-2- مفهوم النص في حقل لسانيات النص:

يشير "صبحي إبراهيم الفقي" إلى تعريف "هاليداي" *M.A.k .Halliday* و"رقية حسن" *R. Hasan* حيث أكدا من خلال كتابهما "الاتساق في اللّغة الانجليزية" أن كلمة نص تستخدم للإشارة إلى أي فقرة منطوقة أو مكتوبة مهما كان طولها وامتدادها، وأنّ«النص هو وحدة اللّغة

[1] سعيد حسن بحيري، المرجع السابق، ص113.
[2] محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، مصر 2001. ص03.
[3] عبد المالك مرتاض، "الكتابة ومفهوم النص"، مجلّة اللّغة و الأدب، ع8، الجزائر 1998. ص22.
[4] عدنان بن ذريل، المرجع السابق، ص 16.

المستعملة، وليس محددا بحجمه، والنص يرتبط بالجملة بالطريقة التي ترتبط بها الجملة بالعبارة... وأفضل نظرة إلى النص أنه وحدة دلالية»[1]، ولأجل ذلك فقد اهتما بطرائق تماسك تلك الوحدة الدلالية، إذ من خلال التماسك يمكن للنص أن يؤدي وظيفته «نحن نستطيع تحديد

[1] صبحي إبراهيم الفقي، علم لغة النص بين النظرية والتطبيق دراسة تطبيقية على السور المكية، ج 1، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 2000. ص 29.

النص بطريقة مبسطة بالقول أنه اللغة الوظيفية، ونعني بالوظيفة - ببساطة - اللغة التي تفعل أو تؤدي بعض الوظائف في بعض السياقات»[1] أي أنّ أي مثال من الحياة اليومية منطوقا كان أم مكتوبا يؤدي وظيفة معينة يسمى نصا مع ضرورة ارتباطه بالسياق لأنه يلعب دورا كبيرا في تفسيره.

يقول "هاليداي" و "رقية حسن" في موضع آخر تحت عنوان"طول النص":« النص يمكن أن يكون له أي طول لأنه ليس سلسلة قياسية من الوحدة النحوية، وليس محتويا على جمل إنه لا يرتبط بالجملة إلا بوصفه محدد القانون، وبعض النصوص تتشابه في الحقيقة من حيث إنها يمكن أن تكون أقل من جملة واحدة في التركيب النحوي مثل: التحذيرات، العناوين، الإعلانات، الإهداءات»[2]. فالنص يمكن أن يكون امتداد طويل من جمل كثيرة مع وجوب توفر روابط شكلية ودلالية بين هذه الجمل، كما يمكن أن يكون كلمة واحدة أو جملة واحدة، وهذا ما أكده الكثير من علماء النص غير "هاليداي" و"رقية حسن".

ومن تعريفات النص في التداولية النصية *تعريف "جان ماري سشايفر" *Jean- Marie Schaeffer* الذي يرى أن النص عبارة عن «سلسلة لسانية محكية أو مكتوبة، وتشكل وحدة تواصلية ولا يهم أن يكون المقصود هو متتالية من الجمل، أو من جملة وحيدة أو من جزء من الجملة»[4]، فالنص لا يستوي مع مفهوم الجملة ولا مع مفهوم القول أو التركيب. ويقول أيضا: «ليس النص بنية مقطعية ملازمة، ولكن وحدة وظيفية تنتمي إلى نظام تواصلي»[5]، فهذا التعريف يهتم بمسألة التواصل *Communication* لكنه يهمل معايير نصية أخرى تتعلق بالشكل المادي للنص.

ويرى "جون ميشال آدام" *J. M. Adam* أنّ النص عبارة عن «تتابع خطي يتكون من فقرات تشكل دورات *(Périodes)* أو متتاليات *(Séquences)* تجمعه وحدة دلالية *(Unité Sémantique)* أو براغماتية *(Pragmatique)* أو تمثيلية *(Configurationnelle)* »[4]، كما في الشكل الموالي:

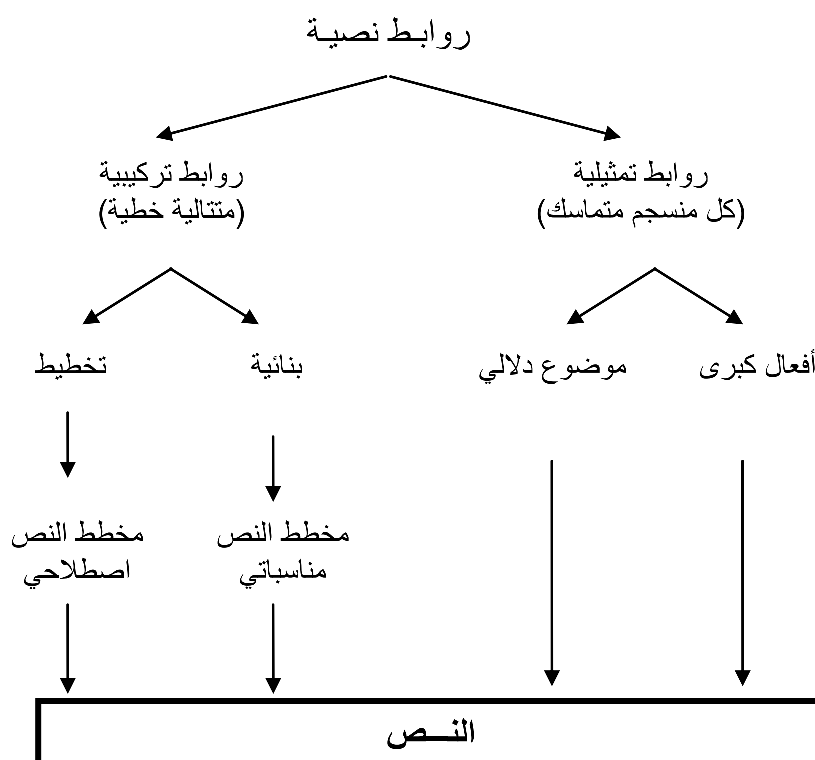
---

(2) المرجع نفسه، ص 30.
(3) المرجع نفسه، ص 31.

* ترتبط اللّسانيات النصية بالتداولية النصية «La Pragmatique Textuelle » وذلك أن كلمة براغما (Pragma) الإغريقية تعني « Action »، أي الفعل، والبراغماتية تهتم بتحليل الخطاب من خلال دراسة فعل القراء إزاء الجمل التي تكوّن النص. ينظر:
- J.M. Adam, Linguistique textuelle, des genres de discours aux textes, Nathan, Paris 1999, p119.

(4) منذر عياشي، المرجع السابق، ص120.
(5) المرجع نفسه، ص119-120.

(1) J.M. Adam, op.cit . p 68.



فالنص إذن يتكون من عدد من الفقرات والجمل مرتبطة فيما بينها بعدد من العلاقات، هذه الأخيرة التي تعمل على إيجاد نوع من الاتساق والانسجام.

كانت هذه بعض من تعريفات النص عند العلماء الغربيين على اختلاف اتجاهاتهم، وهناك تعريفات أخرى وعديدة لم نذكرها خشية الإطالة، وهي مفاهيم كلها حاولت أن تلامس جانبا واحدا فقط من جوانب النص مع إغفال الجوانب الأخرى.

وفي الأخير يمكن صياغة تعريف خاص للنص يتميز بمنحنى شمولي للاستعانة به في مقاربة جميع أنواع النصوص، فالنص إذن عبارة عن متتالية جملية تترابط فيما بينها، لها بداية ونهاية تتحدد بها، مع وجوب الأخذ في الحسبان أطراف الحدث الكلامي (المرسل- الملتقي -

السياق -عناصر الربط...) لأنها تمثل المدخل السليم للتحليل النصي ذو الرؤية الشاملة، مع وجوب عدم الاستعانة بعنصر واحد على حساب عنصر آخر.

بعد استعراض مختلف مفاهيم النص عند العرب والغربيين لغة واصطلاحا، والتي عرضنا فيها بعض الحدود التي وضعها العلماء للنص مناقشين مكونات هذه الحدود، يجب أن يأخذ بعين

الاعتبار أنّ مسألة وجود تعريف جامع ومتفق عليه للنص مسألة غير منطقية، ويؤكد ذلك الاختلاف الموجود بين الباحثين الذين في الحقيقة ينتمون إلى مدارس لغوية مختلفة حول حدود المصطلحات التي ترتكز عليها بحوثهم، ولكن على الرغم من تباين تلك التعريفات إلا أنّ هناك قاسما مشتركا يتمثل في التأكيد على خاصية ترابط النص، والتماسك الشديد بين أجزائه حتى يبدو النص قطعة واحدة متتالية الأجزاء. فكيف إذن يتحقق هذا الترابط ؟ ما هي أدواته؟ وما الذي يميز النص عن سواه ؟.

5- النصيـــة:

5-1- مفهومها:

ذهب "هاليداي" و"رقية حسن" إلى أنّ كل متتالية من الجمل تربط بين عناصرها علاقات معينة، وهي علاقات تتنوع بين قبلية وأخرى بعدية، فالنص وحدة دلالية وما الجمل سوى الوسيلة التي يتحقق بها النص، كما أن كل نص يتوفر على خاصية كونه نصا، وهو« ما يطلق عليه النصية *Textualité* »[1]، ولكي يتوفر النص على هذه النصية ينبغي توفر مجموعة من الوسائل اللّغوية تسهم في وحدته الشاملة، ولتوضيح ذلك نضرب المثال الآتي: "اقطف بعضا من الورود، ضعها في مزهرية قاعة الضيوف"، فالضمير "ها" هو الرابط الذي يضم الجملة الثانية إلى الأولى في وحدة نصية تفيد العلم بطلب معين، فما جعل الجملتين مترابطتين هو وظيفة الإحالة القبلية للضمير "ها" في الجملة الثانية على كلمة "الورود" في الجملة الأولى، فالعلاقة بين الضمير "ها" وبين "الورود" هي التي وفرت النصية.

5-2. معاييرها:

يقترح "روبرت دي بوجراند" *Robert de Beaugrande*، و"فولفجانج دريسلار" *Wolfgang Dressler* في كتابهما "مدخل إلى اللسانيات النصية" سبعة معايير تجعل من النص نصا أو تفقده نصيته إذا غاب عنصر من هذه العناصر، هذه المعايير هي: الاتساق، الانسجام، المقصدية، المقبولية، الإعلامية، المقامية، التناص[2]، وهي التي في نظرهما تخلق النصية وتميز النص عن اللانص *Non- Texte* .

---

[1] Shirly Carter – Thomas, op.cit. p40.

[1] يمكن العودة على سبيل المثال إلى :

-روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ترجمة: تمام حسان، ط 3، عالم الكتب، القاهرة 1998. ص 97-107.

-محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، نحو منهاجية شمولية، ط 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت 1996. ص 83.

-أحمد محمد مداس، لسانيات النص نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري، ط 1، عالم الكتب الحديث، أربد- الأردن 2007. ص 83-84.

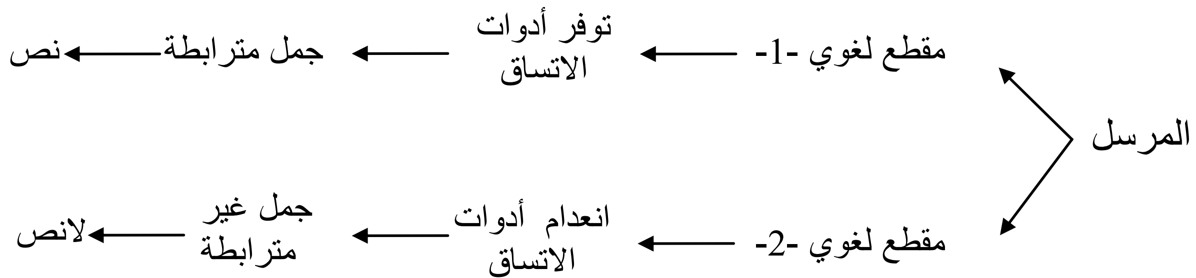
وقد قام هذا التصنيف على النحو الذي يأخذ في الحسبان جميع أطراف العملية التواصلية، ومن ذلك جاءت معاييرهما مقسمة كما يلي:

- ما يتصل بالنص في ذاته: وهما الاتساق والانسجام.
- ما يتصل بمستعملي النص سواء أكان المستعمل منتجا أو متلقيا:المقصدية و المقبولية.
- ما يتصـل بالسيـاق المـادي والثقافـي المحيط بالنص: الإعـلامية، المقاميـة، التناص . (1)

5-2-1- الاتساق *« *Cohésion* » :

يعني الاتساق في اللّغة ما كان على نظام واحد منتظم، وفي الاصطلاح صفة يتسم بها كل خطاب متجانس (منظم) الوحدات سواء كانت هذه الوحدات مفردات أو جمل، وهو ما يعني أن تكون هذه الوحدات منظمة ومتجانسة اعتمادا على مجموعة من العلاقات أو الروابط الشكلية.

ويشير "محمد خطابي" إلى وجهة نظر "هاليداي" و"رقية حسن" في سياق عرضهما للكيفيات التي تتسق بها أجزاء النص محققة في ذلك وحدة متماسكة، فالاتساق أداة إجرائية هامة في التفريق والتمييز بين النص واللانص، ويظهر ذلك في الشكل الآتي:



5-2-2- الانسجام « *Cohérence* » * :

يعد الانسجام شأنه شأن الاتساق** مظهرا من مظاهر النصية «فلا يمكن أن نجد نصا منسجما دون أن يكون متسقا»(1)، ويشير هذا المصطلح إلى تماسك النص وانسجامه من حيث نقل المعلومات والمضامين.

-أحمد عفيفي، نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة 2001. ص 75-92.

- Oswald Durcot et Jean- Marie Schaeffer, op.cit , p 595 – 607.

(2) ينظر سعد مصلوح، "نحو أجرومية للنص الشعري دراسة في قصيدة جاهلية"،مجلة فصول، مج 10، العددان1-2، يوليو-أغسطس 1991. ص154. وينظر أيضا عبد القادر بوزيدة، "فان ديك وعلم النص"، مجلة اللّغة والأدب، ع 11، الجزائر 1997. ص 13.

* وردت ترجمات عديد لمصطلح « Cohésion »: الاتساق، السبك، التضام، التماسك، الترابط.

* وردت ترجمات عديد لمصطلح « Cohérence »: الانسجام، الاتساق، الحبك، التناسق، التماسك المعنوي، الالتحام.

** اخترنا مصطلحي "الاتساق والانسجام" من بين الترجمات الأخرى لأنهما الأكثر استعمالا عند الباحثين العرب، والأكثر دلالة على المقابل الأجنبي، الانسجام : Cohérence - الاتساق : Cohésion .

وتعتبر الحدود بين الاتساق النصي الذي يتحقق بفضل أدوات لسانية، والانسجام النصي الذي يستخدم استدلالات غير لسانية مشكلة معقدة للغايـة، ذلك أنّ كثيـر من الوقائـع النصيـة التـي نعدها جزءا من الانسجام نستطيع أن نفسرها بأدوات لغوية محضة. حتى أنّ هناك من الباحثين من جمع في مفهومه للانسجام بين الانسجام والاتساق، ومن هؤلاء "مانغونو" *Maingueneau* الذي أكد على وجود «تقابل مفهومي بين الانسجام (عام) والاتساق (موضعي)»[2]، وأنه من الصعب جدا الفصل بين المستويين أو الميدانيين.

وبهذا يمكن القول أنّ الاتساق علاقة تحيل على «التواصل الدلالي المستنتج من نظامه الخاص» [3]، بينما يضمن الانسجام «التتابع والاندماج التدريجي للمعانى» [4].

5-2-3- المقصدية « *Intentionnalité* »:

يرتبط هذا العنصر بهيئة منشئ النص وموقفه وهدفه من بناء نص مترابط منسجم متلاحم الأجزاء، فالوقوف عند هذا العنصر أمر معقد وشائك للغاية إذ «يخفي المتحدث قصده في كثير من الحالات ولا معول من استخلاصه إلا باعتماده على المقام أو سياق الحال أو الظروف المحيطة بالمنتج»[5].

وإذا عدنا إلى وجهة نظر سورل *Searle* فإنه يرى «أن الحالات العقلية مثل الاعتقاد والخوف و التمني والرغبة والحب و الكراهية، هذه الحالات وراءها مقصدية»[6]، إذ أنّ كل انفعال تحركه رغبة ما هي القصد سواء كان لغوي أم غير لغوي، وعلى هذا فإنّ كل نص عبارة عن تفسير وإيضاح لبنية مقصدية موجودة داخله، وتربطه ببيئته.

5-2-4- المقبولية « *Acceptabilité* »:

تتعلق بالمتلقي، وقبوله أو عدم قبوله فيما يتعلق بالانسجام والاتساق بصفة خاصة، والخضوع للقواعد النحوية بصفة عامة، يقول "روبرت دي بوجراند":«القبول يتضمن موقف مستقبل النص إزاء كون صورة ما من صور اللّغة ينبغي لها أن تكون مقبولة من حيث هي نص

---

(1) مفتاح بن عروس، "حول الاتساق في نصوص المرحلة الثانوية مقاربة لسانية"، مجلة اللّغة والأدب، ع12، الجزائر، ديسمبر 1999. ص 439.
(2) Dominique Maingueneau, Éléments de linguistique pour le texte littéraire, Dunod , Paris 1993. p 157.
(3) George Elia-Sarfati, Éléments d’analyse du discours, Armand Colin, Paris 2005. p 28-29.
(4) Oswald Ducrot et Jean- Marie Schaeffer , op.cit. p 604.
(5) عبد النعيم خليل، نظرية السياق بين القدماء والمحدثين دراسة لغوية نحوية دلالية،ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،الإسكندرية2007.ص346.
(6) أحمد عفيفي، المرجع السابق، ص 80.

ذي سبك والتحام»[1]، أي أنّ المقبولية مرتبطة بالدلالة *Signification* التي تتماسك وتنسجم مع الدلالات التي يطرحها النص مستبعدة في ذلك باقي الدلالات الأخرى.

وإذا كانت المقبولية مرتبطة بمنتج النص ومتلقيه، فإنها تتعلق أيضا بالظروف التي تحيط بهما أي الموقف أو السياق *Contexte* ، هذا الأخير الذي يساعد على الحكم بالقبول أو عدمه.

5-2-5- الإخبارية « *Informativité* »:

يهدف كل نص إلى إيصال دلالات معينة إلى الملتقي عن طريق النص اللّغوي بواسطة معيار الإخبارية أو الإعلامية كما تسمى عادة، والتي تعرف على أنها «ما يخص الرسالة اللغوية التي تحمل في شكل جمل، تحيل على نصوص سابقة تحمل نفس المؤشرات اللغوية»[2].

ويرتبط معيار الإخبارية ببنية النص، و أيضا بالمنتج والمتلقي في الوقت ذاته، حيث يقدم المنتج نصه بناء على توقع قبلي للوقائع النصية التي يملكها المتلقي، والتي تكون مهمة في فهم مختلف دلالات النص.

6-2-5- المقامية « *Situationalité* » :

يشير هذا المصطلح إلى الموقف أو المقام *Situation* الذي أنشئ من أجله النص، فالنص يكون متأثرا بالموقف مراعيا له، قادرا على التأثير فيه، وعلى هذا فإن المقامية (رعاية الموقف)تتضمن العوامل التي تجعل النص مرتبطا بموقف ما.

7-2-5-التناص « *Intertextualité* » :

تعد ظاهرة التناص بالاصطلاح المعاصر، والسرقة الأدبية باصطلاح النقد العربي القديم والنقد الغربي، ظاهرة ليست حديثة بل قديمة قدم الآداب والفنون، فكل نص يتضمن علاقات مع نصوص سابقة عليه أو بالأحرى أنّ كل نص لا ينطلق من عدم، بل يتفاعل مع غيره من النصوص لإنتاج نص جديد.

إنّ النص كما تقول "جوليا كرستيفا" «هو ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى»[2]، فالنص إذن واقع بين نص ما موجود ومجموعة من النصوص السابقة عليه.

---

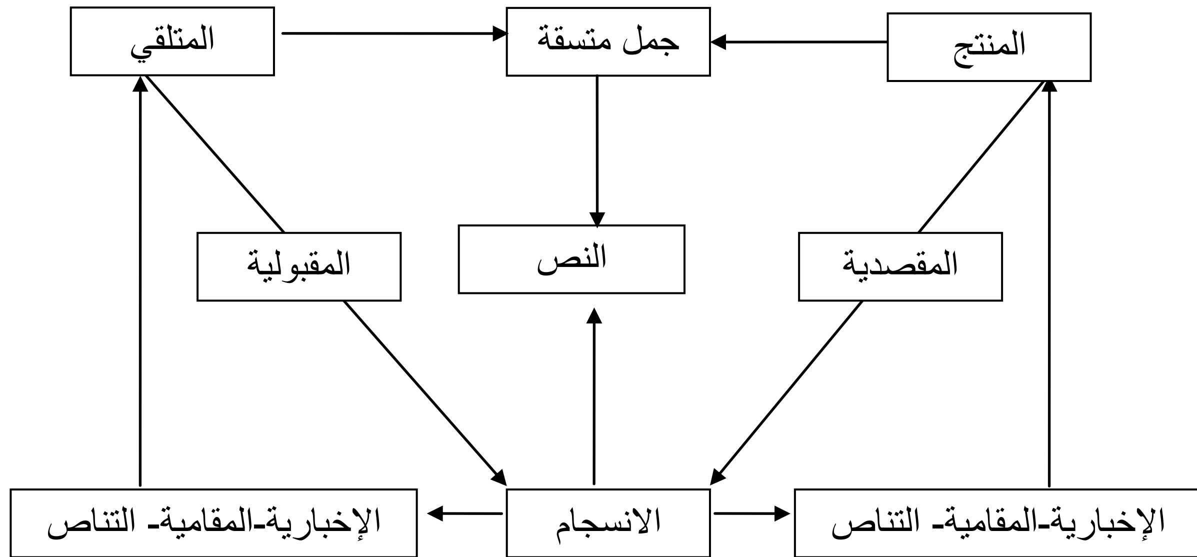
(1) روبرت دي بوجراند، المرجع السابق، ص 104.
(2) أحمد محمد مداس، المرجع السابق، ص104.
(1) جوليا كرستيفا، المرجع السابق، ص 21.
(2) أحمد عفيفي، المرجع السابق، ص83.
(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وعلى هذا فإنّ للتناص دور كبير في لسانيات النص حيث أنه «يؤكد وجود الروابط على مستوى النص الواحد»[2]، كما أنه «يخدم المعنى في تقليل الاحتمالية الدلالية، أو ربما تحديد المعنى الذي يغمض على المتلقي»[3].

أخيرا وبعد استحضار مختلف معايير النصية، يظهر جليا أن مسألة الفصل بين هذه المعايير مسألة بالغة التعقيد، إذ أنها تتداخل فيما بينها بصورة كبيرة، فمثلا معيار المقبولية حتى وإن ارتبط بالمتلقي فإنه يرتبط أيضا بمنتج النص وبالسياق المادي له، ومعيار الإخبارية الذي يرتبط بالسياق الثقافي المحيط بالنص يتصل أيضا بالمنتج والمتلقي...

فكما نلاحظ فإنّ هذه المعايير تهتم بالنص في حد ذاته وبالظروف المحيطة به من منتج ومتلق وسياق خارجي، وهي شروط يجب أن تتوفر في النص ليتحقق بها الاكتمال النصي.

ولما كان الاتساق والانسجام عنصرين مهمين من هذه العناصر فإنّ تناولهما - في هذه الدراسة- سيكون بشرح مفصل ومعمق. وسنحاول أن نمثل لهذه العناصر بالشكل الآتي:



الفصل الأول: .

المبحث الأول: الاتساق و الانسجام في المقترحات الغربية

I - الاتساق النصي.

1- توطئة.

2- نموذج هاليداي ورقية حسن.

2-2- الإحالة

2-2- الاستبدال

2-3- الحذف

2-4- الوصل

2-5- الاتساق المعجمي

Π- الانسجام

1- توطئة.

2- نموذج فان ديك.

2-1- الترابط.

2-2- الانسجام.

2-3- ترتيب الخطاب.

2-4- البنية الكبرى.

3- نموذج ج. ب. براون و ج. يول.

3-1- مبادئ الانسجام.

3-1-1- السياق.

3-1-2- مبدأ التاويل المحلي.

3-1-3- مبدأ القياس.

3-1-4- الموضوع.

3-2- عمليات الانسجام.

3-2-1- الإطارات المعرفية.

3-2-2- المدارات.

المبحث الأول: الاتساق والانسجام في المقترحات الغربية.

I- الاتساق النصي:

1- توطئة:

تتفق كثير من الدراسات الغربية على أنّ الاتساق واجب وضروري في أي نص، ذلك أنّ «كل جملة تمتلك بعض أشكال التماسك عادة مع الجملة السابقة مباشرة، من جهة أخرى كل جملة تحتوي على الأقل على رابطة واحدة تربطها بما حدث مقدما، وبعض آخر من الجمل يمكن أن

يحتوي على رابطة تربطها بما سوف يأتي»[1]، فلهذه الأدوات والروابط دور كبير في تحقيق الوحدة الكلية للنص، وإذا خلا النص منها فإنه يصبح عبارة عن جمل هشة لا يربط بينها أي رابط . والاتساق كعلاقة لا يهتم بالربط بين أجزاء الجملة الواحدة فقط، بل أيضا بـ«العلاقات بين جمل النص وفقراته»[2]، وحتى بين النصوص المكونة للكتاب الواحد، هذه العلاقات بين الجمل وأجزائها هي المصدر الوحيد للنصية، وهذا ما يؤكد أنّ الاتساق النصي هو أهم شيء بالنسبة للتحليل النصي.

2- نموذج هاليداي ورقية حسن:

قدم "هاليداي" و"رقية حسن"من خلال كتابهما "الاتساق في اللّغة الانجليزية" «نموذجا هاما وخاصا في اتساق النص»[3]، إذ قامت وجهة نظرهما في كيفية تشكل النص على إيمانهما العميق بأنّ لسانيات النص ما هي سوى دراسة اعتبارات لغوية معينة رابطة بين جمل لغوية في متتالية خطية، وأنّ النص لا يكتسب نصيته إلاّ من وجود تلك الاعتبارات. وتتمثل هذه الاعتبارات في «علاقة الإحالة ،الاستبدال ،الحذف ،الوصل، الاتساق المعجمي » [4] . نتناول هذه العناصر بالتفصيل كما يلي:

2-1- الإحالة: *Référence*

يرى "هاليداي" و"رقية حسن" أن العناصر المحيلة أيّا كان نوعها غير مكتفية بذاتها من حيث التأويل، فهي في حاجة إلى العودة إلى ما تشير إليه كي يتم تأويلها «والإحالة علاقة دلالية، ومن ثمة فإنها لا تخضع لقيود نحوية»[4]، بل لقيد دلالي متمثل في ضرورة تطابق الخصائص الدلالية بين العنصر المحيل والعنصر المحال إليه .

2-1-1- أقسام الإحالة:

يقسم الباحثان الإحالة إلى قسمين:

---

[1] صبحي إبراهيم الفقي، المرجع السابق، ص 93.

[2] Shirly Carter - Thomas, op.cit, p 21.

[3] Ibid, p 23 .

[4] Marie- Anne Paveau et Georges- Elia Sarfati, Les grandes théories de la linguistique de la grammaire comparée a la pragmatique, Armand Colin, Mars 2003. p188 .

[4] محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب ، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت 2006. ص 17.

أ/ إحالة مقامية: *Référence situationnelle*

وهي إحالة خارجية *Référence exophorique* تحيل إلى العالم «وتتوقف على معرفة سياق الحال أو الأحداث والمواقف التي تحيط بالنص حتى يمكن معرفة المحال إليه من بين الأشياء والملابسات المحيطة بالنص»(1).

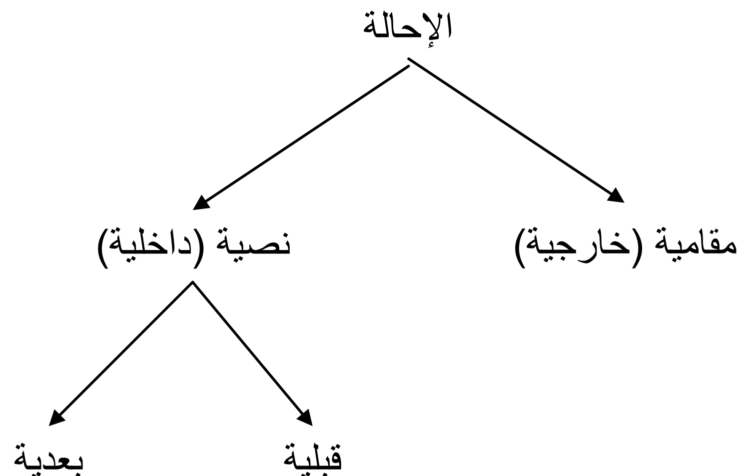
ب/ إحالة نصية: *Référence textuelle*

وهي إحالة داخلية *Référence endophorique* تشير إلى تعلق عنصر نصي بعنصر آخر سابق عليه أو لاحق به، وتتفرع إلى فرعين:

***إحالة قبلية**: *Référence anaphorique* أو إحالة بالعودة كما تسمى، فهي تعود أو تحيل على ما ذكر سابقا في الخطاب، وهي أكثر الأنواع ورودا في الكلام، نحو: تطلع إلى السماء، إنها سوداء اللّون.

***إحالة بعدية**: *Référence cataphorique* وتعود على عنصر إشاري مذكور بعدها في النص، ولاحق عليها، نحو: إنها سوداء اللّون، السماء.

ويمكن أن نمثل لأنواع الإحالة بالشكل الآتي:



(1) صبحي إبراهيم الفقي، المرجع السابق، ص 41.

2-2-2- وسائل الإحالة:

أ/ الضمائر:

* الضمائر الوجودية: تتمثل في ضمائر.

- المتكلم: وهو مركز المقام الاشاري.

- المخاطب: وهو مقابل المتكلم ومشاركه في المقام الاشاري.

- الغائب: يقوم هذا النوع من الضمائر بدور أساسي في الربط بين أجزاء النص والجمع بين أقسامه.[1]

* الضمائر الملكية: أهم ما يميزها هي أنّها حالات مزدوجة للمالك والمملوك في الآن ذاته.

ب/ أسماء الإشارة:

هي الوسيلة الثانية من وسائل الاتساق الإحالية، وهناك عدة إمكانات لتصنيفها إما وفق الظرفية: الزمان(غدا- يوما...)، والمكان(هنا- هناك...)، أو البعد(تلك - ذلك...)، والقرب(هذه- هذا...).

ج/ أدوات المقارنة:

ويقصد بها وجود عنصرين يقارن النص بينهما، وتنقسم إلى عامة (المطابقة والتشابه والاختلاف) وإلى خاصة (كيفية وكمية).

2-2- الاستبدال:*Substitution*

يقوم على «تعويض عنصر لغوي في النص محل عنصر لغوي آخر معين، ويسمى العنصر الأول المستبدل منه، والآخر الذي حل محله المستبدل به»[2]، ويقع هذا الاستبدال دائما على المستوى النحوي المعجمي بين كلمات أو عبارات.

(1) ينظر محمد خطابي، المرجع السابق، ص 18.

(2) زتسيلاف واورزنياك، مدخل إلى علم النص مشكلات بناء النص، ترجمة: سعيد حسن بحيري، ط 1، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة 2003. ص 61.

ويلاحظ "هاليداي" و"رقية حسن" أن «معظم حالات الاستبدال النصي قبلية، أي علاقة بين عنصر متأخر وبين عنصر متقدم»[1]، وهذا من شأنه أن يضفي الطابع الاستمراري في النص، وذلك لوجود العنصر المستبدل به بشكل ما في الجملة اللاحقة.

وينقسم الاستبدال إلى ثلاثة أقسام:

أ- استبدال اسمي: *Substitution nominal*

ويمثل باستخدام عناصر لغوية اسمية مثل: آخر، نفس، نحو قولنا: "ثيابي قديمة جدا، يجب أن أشتري أخرى جديدة"، ففي هذه الجملة عوضت كلمة "ثياب" بكلمة "أخرى".

ب- استبدال فعلي: *Substitution verbal*

ويتم بواسطة الفعل "يفعل": "هل تظن أن المجرم السارق ينال عقابه ؟ أظن أنّ كل مجرم سارق يفعل"، فالجملة الفعلية "ينال عقابه" استبدلت بكلمة "يفعل".

جـ- استبدال قولي: *Substitution clausal*

يكون بفضل (ذلك - لا) فمثلا في حوار جرى بين شخصين (أ) و(ب):

(أ): لقد أخبرتهم أنهم موقوفون عن العمل.

(ب): لماذا قلت لهم ذلك ؟.

فكلمة "ذلك" جاءت بدلا من الجملة السابقة عليها مباشرة وهي "أنهم موقوفون عن العمل".

2-3- الحذف: *Ellipse*

يشير مصطلح الحذف إلى «علاقة داخل النص، وفي معظم الأحيان يوجد العنصر المفترض في النص السابق، هذا يعني أنّ الحذف عادة علاقة قبلية»[2]، وعلاقة الحذف لا تخلف

[1] محمد خطابي، المرجع السابق، ص 19.
[2] محمد خطابي، المرجع السابق، ص 21.

أي أثر، إذ لا يحل محل المحذوف أي شيء عكس الاستبدال الذي يترك أثرا وأثره يكمن في وجود عناصر الاستبدال، ومن ثمة نجد في الجملة التي يقع فيها الحذف فراغا يهتدي القارئ إلى ملئه اعتمادا على ما ورد في الجملة الأولى.

والعربية كغيرها من اللّغات يكثر فيها الحذف «فغالبا ما يقع في الجملة الصلة إذا استطالت، وأسلوب الشرط ، وأسلوب القسم، و في سياق العطف وفي غيرها من المواضع»[1].

وأنواع الحذف ثلاثة هي:

أ- الحذف الاسمي: *Ellipse nominal*

وهو حذف اسم داخل المركب الاسمي، نحو: "أي منزل أعجبك ؟ هذا هو الأجمل".أي هذا المنزل.

ب- الحذف الفعلي: *Ellipse verbal*

مثل: "ماذا تحب في البحر ؟". الأمواج.

جـ- الحذف القولي: *Ellipse clausal*

"كم ساعة نمت ؟". ساعتان.

2-4- الوصل: *Conjonction*

يعد الوصل علاقة اتساق أساسية في النص، فهو يحدد الطريقة التي تترابط بها الجملة السابقة مع اللاحقة بشكل منظم، فـ«النص عبارة عن جمل أو متتاليات متعاقبة خطيا، ولكي تدرك كوحدة متماسكة تحتاج إلى عناصر رابطة متنوعة تصل بين أجزاء النص» [2].

وقد قدم "هاليداي" و"رقية حسن" تصنيفا واسعا لعناصر العلاقات الترابطية التي يمكن تحقيقها على مستوى الأدوات داخل النص، والتي تزودنا بعلاقات ترابطية تربط بين أجزاء

النص، وتنقسم هذه العناصر إلى إضافية وعكسية وسببية وزمانية:

- الوصل الإضافي: ويربط بين صورتين بينهما تشابه أواتحاد، ويتحقق ذلك بفضل الأداتين "و"، "أو".

---

[1] طاهر سليمان حمودة، ظاهرة الحذف في الدرس اللّغوي، الدار الجامعية، الإسكندرية 1999. ص 43.

[2] محمد خطابي، المرجع السابق، ص 22-23.

- الوصل العكسي: ويربط بين صورتين بينهما علاقة تعارض أو تقابل، ويتم بواسطة أدوات أخرى، "لكن"، "بل"، "مع ذلك".

- الوصل السببي: يمكننا من إدراك العلاقة المنطقية بين جملتين أو أكثر، ويعبر عنه بعناصر مثل "إذن"، "لذلك".

- الوصل الزمني: هو علاقة بين أطروحتي جملتين متتابعتين زمنيا، وأشهر تعبير عن هذه العلاقة هي "ثم".

ومن ثمة كانت الوظيفة الأساسية للوصل هي تقوية الرابطة بين الجمل وجعلها متماسكة.

5-2- الاتساق المعجمي: *Cohérence lexicale*

يعد آخر مظهر من مظاهر اتساق النص، ويأخذ قسمين أساسيين:

أ/ التكرير: *Réitération*

يتطلب هذا النوع «ترديد لفظة معجمية معينة، أو يكون بتكرار لكلمة أخرى مرادفة أو لكلمة عامة، ومن ثم فإنّ الكلمات المكرورة تحيل إلى بعضها مما يسهم في إحداث علاقة شكلية بينها» [(1)]، وهذا ما يؤدي إلى ربط الجمل التي تحوي هذه المكرورات معا محدثة ضربا من الاتساق المعجمي.

ب/ التضام: *Collocation*

وهو «توارد زوج من الكلمات بالفعل أو بالقوة نظرا لارتباطهما بحكم هذه العلاقة أو تلك»[(2)]، وحسب "هاليداي" و"رقية حسن" فإنّ العلاقة بين هذه الأزواج ما هي إلاّ علاقة تعارض، مثل: ولد- بنت، جنوب- شمال، صعود- نزول... وإضافة إلى علاقة التعارض هناك علاقات أخرى مثل: الكل، الجزء، أو عناصر من نفس القسم العام: كراس- قلم- مسطرة... هم عناصر من اسم عام هو الأدوات المدرسية.

---

(1) يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ط1، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان 2007. ص 237.

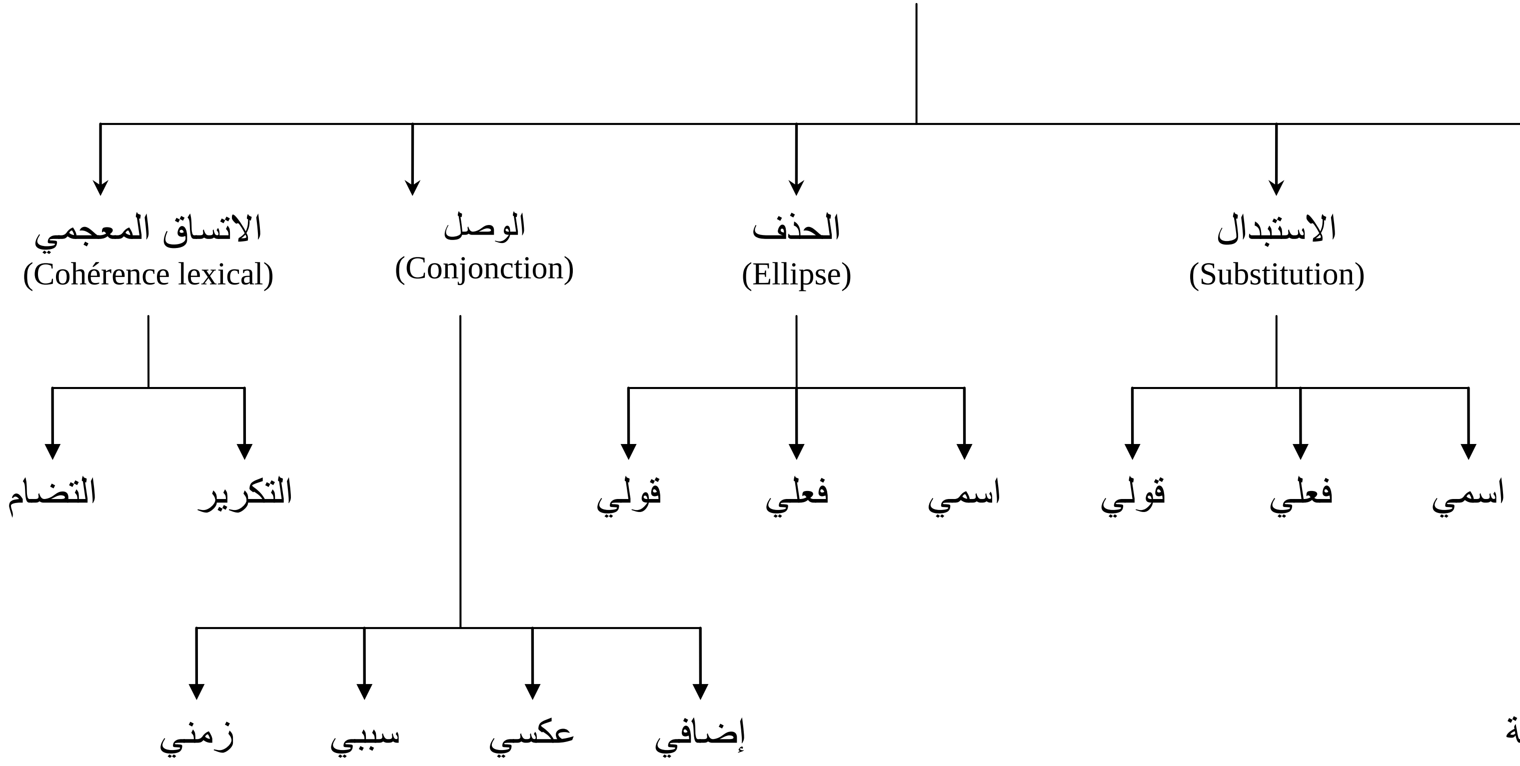
(2) محمد خطابي، المرجع السابق، ص25.

هذه إذن، وسائل الاتساق التي تعتمدها النصوص في تماسكها جملة فجملة في نظر الباحثين "هاليداي" و"رقية حسن"، وهذا التصنيف الذي قاما به أعيد وطوّر من طرف علماء لسانيات

النص حيث أعطى دفعا لعدة أعمال ركزت على محاور ثلاثة تتمثل في «الجملية *Phrastique*، وبين الجملية *Transphrastique*، و ما فوق الجملية *Superphrastique*» [1] .

ويمكن أن نمثل للأدوات السابقة بالشكل الآتي:

[1] Marie- Anne Paveau et Georges- Elia Sarfati, op. cit, p 188.


أدوات الاتساق
الاتساق المعجمي
(Cohérence lexical)
الوصل
(Conjonction)
الحذف
(Ellipse)
الاستبدال
(Substitution)
التضام
التكرير
قولي
فعلي
اسمي
قولي
فعلي
اسمي
زمني
سببي
عكسي
إضافي

II- الانسجـــام:

1- توطئـة:

لا يتعلق الانسجام «بمستوى التحقق اللساني، ولكنه يتعلق بالأحرى بتصور المتصورات التي تنظم العالم النصي بوصفه متتالية تتقدم نحو النهاية: يضمن التتابع والاندماج التدريجي للمعاني حول موضوع الكلام»[1]، ويمكن للروابط بين المتصورات أن تكون من طبيعة مختلفة: سببية، منطقية، غائية... كما أنّ العلاقات بين المتصورات «لا تكون دائما بواسطة تعابير لسانية فوقية، وإنما تستدعي اللجوء إلى الاستدلال "*Inférence*"»[2].

وإذا كانت الروابط *Connecteurs* في الاتساق ظاهرة وبنية -كما ذكرنا سابقا- فإنّها في الانسجام «خفية وغير ظاهرة مباشرة في النص»[3]، وعلى هذا فإنّ قبول المتلقي لهذا النص متوقف على مجمل الخبرات والمعارف المختزنة التي يستند عليها في التزود بما يلزم من العلاقات لاستخراج المعنى من هذا النص.

2- نموذج فان ديك:

حاول "فان ديك" *Van Dijk* بمنهج يختلف عن منهج "هاليداي" و"رقية حسن" أن يجد القواعد التي تسمح للمتلقي بالحكم على نص ما بالنصية، فرغم أنّ مفهومه للنص لا يختلف عن مفهوم "هاليداي" و"رقية حسن"، إذ يرى أنّ «النص مجموعة من الجمل تحكمها علاقات وروابط معينة»[4]، إلاّ أنه يختلف معهما فيما يخلق هذه النصية في العمل الأدبي.

وكان هدف "فان ديك" من وضع قواعد معينة للسانيات النص عنصرين أساسيين هما:

- النظر إلى النص من الداخل أي النظر إلى بنيته.
- النظر إلى النص في علاقته مع المتلقي.

وقد اعتمد في ذلك على بعض النصوص الاشهارية والتجارية وحتى نشرات الأخبار والخطاب البرلماني.

وفيما يلي سنحاول أن نناقش أهم مظاهر الانسجام كما حددها "فان ديك" من خلال كتابه "النص والسياق":

---

(1) منذر عياشي، المرجع السابق، ص 133.

(2) Oswald Ducrot et Jean- Marie Schaeffer, op.cit, p 604.

(3) Shirly Carter – Thomas, op.cit, p 32.

(4) Ibid, p 21

2-1- الترابط:

لا يعني الترابط " *Connection* " وجود الروابط ، أو أن عدم وجود الروابط يعني عدم الترابط، فقد«تكون الجمل مرتبطة أو مستغنية عن الربط خارج الوجود الصريح لأدوات الربط»[47]، فهذا المصطلح يشير إلى علاقة خاصة بين الجمل، وهي علاقة دلالية أي علاقة بين قضايا جمل معينة. ويحدد "فان ديك" الشروط التي تحكم الترابط بما يلي[48]:

- العلاقة بين معاني الكلمات الواردة في الجمل.
- التطابق الإحالي.
- تعالق الوقائع التي تشير إليها القضايا، والتي بدورها تشير إلى بعض الشروط مثل: الترتيب الزمني ، علاقة السبب والنتيجة، تعالق العوالم الممكنة.

2-2- الانسجام:

يقصد بالانسجام خاصية دلاليــة "*Sémantique*" للخطاب، قائمة على «تأويل كل جملة مفردة بتأويل الجملة التي قبلها وبعدها»[49]. وهو أهم من الترابط لأنّ الترابط لا يشكل إلاّ جانبا من جوانب الانسجام. ويحدد "فان ديك" وسائل معينة لانسجام الخطاب وهي: -تطابق الذوات -علاقة التضمن والجزء، الكل، الملكية -مبدأ الحالة العادية المفترضة للعوالم -مفهوم الأطر -علاقة التكرار -تعالق المحمولات -العلاقات الرابطة بين مواضيع جديدة:التذكر، الاسترجاع[50]، ولتوضيح هذه العلاقات نقدم المثال التالي، وهو عبارة عن مقطع من قصيدة "سقو ط الأقنعة" لسميح القاسم، حيث يقول الشاعر:

سقطت جميع الأقنعة.

سقطت. فإما رايتي تبقى،

وكأسي المترعة

أو جثتي والزوبعة

سقطت جميع الأقنعة

سقطت قشور الماس من عينيك،

يا رجلا يصول بلا رجولة.

---

(47) فان ديك، النص والسياق، استقصاء البحث في الخطاب الدلالي و التداولي، ترجمة: عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، المغرب 2000. ص 75.

(48) ينظر المرجع نفسه، ص 74-82.

(49) Shirly Carter – Thomas, op,cit, p 33.

(50) ينظر فان ديك، النص والسياق، استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، ص 143-150.

يا سائقا للموت أحلام القبيلة

سقطت تماثيل الرخام

سقطت دموعك يا تماسيح التواريخ الطويلة

سقطت... [1]

2-2-1- تطابق الذوات:

ويمثل ذلك التطابق الموجود بين "الأقنعة" والضمير"هي" المستتر في الفعل"سقطت"، وهذا ما يبدي جانبا من التماسك والترابط في هذا المقطع.

2-2-2- علاقة التضمن:

من الأنماط العلائقية نجد الانتماء في قوله: "الأقنعة" و"التماثيل"، كما نجده أيضا في "الجثة" مع "الموت"، وهي علاقات يرتكز عليها النسيج الدلالي للنص.

2-2-3- الحالة العادية المفترضة للعوالم:

يشير "فان ديك" إلى مبدأ هام في تحليل الانسجام، وهو مبدأ الحالة العادية للعوالم، حيث تشير القضايا التي يحتويها هذا المقطع عالما ممكنا واحدا، يتضمن التحريض على رفض الواقع أي المواجهة والتصدي، وهو العالم الذي يمكن أن لا يكون نفسه في المقاطع الأخرى من القصيدة.

2-2-4- مفهوم الأطر:

يمكن لعالم ممكن واحد أن يتضمن عدة أطر كما يظهر ذلك واضحا في هذا المقطع الذي يمكن أن نميز فيه من الأطر (سقوط الأقنعة - الراية - التماسيح - الموت)، سقوط الأقنعة: الهزيمة، الانكشاف، الفشل. الراية: المواجهة، البقاء. الموت: العجز، النهاية. التماسيح: المكر، الخداع.

---

[1] سميح القاسم، الأعمال الكاملة، مج1، الدار الوطنية للنشر والتوزيع، بغداد 2001. ص 124-125.

2-2-5- علاقة التكرير:

لعل تتبع القصيدة يكشف أنّ هناك بعض الكلمات والعبارات تكررت عبر كثير من الأسطر، وفي هذا المقطع نلاحظ تكرار لعبارة "سقطت جميع الأقنعة"، فالشاعر لا يكرر شيئا في النص إلاّ ويقصد أن يرسخ مقولة ما من خلال ذلك.

2-2-6- تعالق المحمولات:

فالمحمول "سقطت قشور الماس من عينيك" متعالق مع المحمول "سقطت دموعك".

2-2-7- العلاقات الرابطة بين مواضيع جديدة:

إن الألم والمعاناة يشكلان النواة الأساسية التي استند إليها الشاعر في استدعاء عوالم أخرى عن طريق التذكر، إذ يتذكر الشاعر في بداية قصيدته الوجه الحقيقي للاحتلال وما خلفه من معاناة ودمار.

2-3- ترتيب الخطاب:

يدعوه "فان ديك" الترتيب العادي للوقائع في الخطاب، ذلك أنّ ورود الوقائع في متتالية معينة يخضع لترتيب عادي تحكمه مبادئ مختلفة، والتي يمكن تلخيصها فيما يلي:

«عام - خاص

كل - جزء/ مركب

مجموعة - فئة - عنصر

المتضمِن - المتضمَن

كبير - صغير

خارج - داخل

المالك - المملوك»[51].

2- 4- البنية الكبرى:

يقصد بها «بنية سيميائية دلالية»[52]، لذلك لا تختلف البنية الكبرى *Macrostructure* من الناحية الشكلية عن البنية الصغرى *Microstructure* ، فهي تتكون أساسا من قضايا، ومن ثمة فإنّ «مفهوم البنية الكبرى يبدو نسبيا، فهو يميز بنية ذات طبيعة عامة، نسبيا بالنظر إلى أبنية خاصة على مستوى أدنى آخر» [53]، فالبنية الكبرى في نص ما قد لا تكون نفسها في نص آخر، ولكي يصل القارئ إلى البنية الكبرى يجب عليه أن يقوم بعمليات مختلفة هي: الحذف، البناء *Construction*، التعميم *Généralisation*. هذه العمليات تظهر أننا نقوم فعلا باختزال المعلومات الواردة في النص، أي أنّ تلك المعلومات تحدد ما هو هام في المقطع.

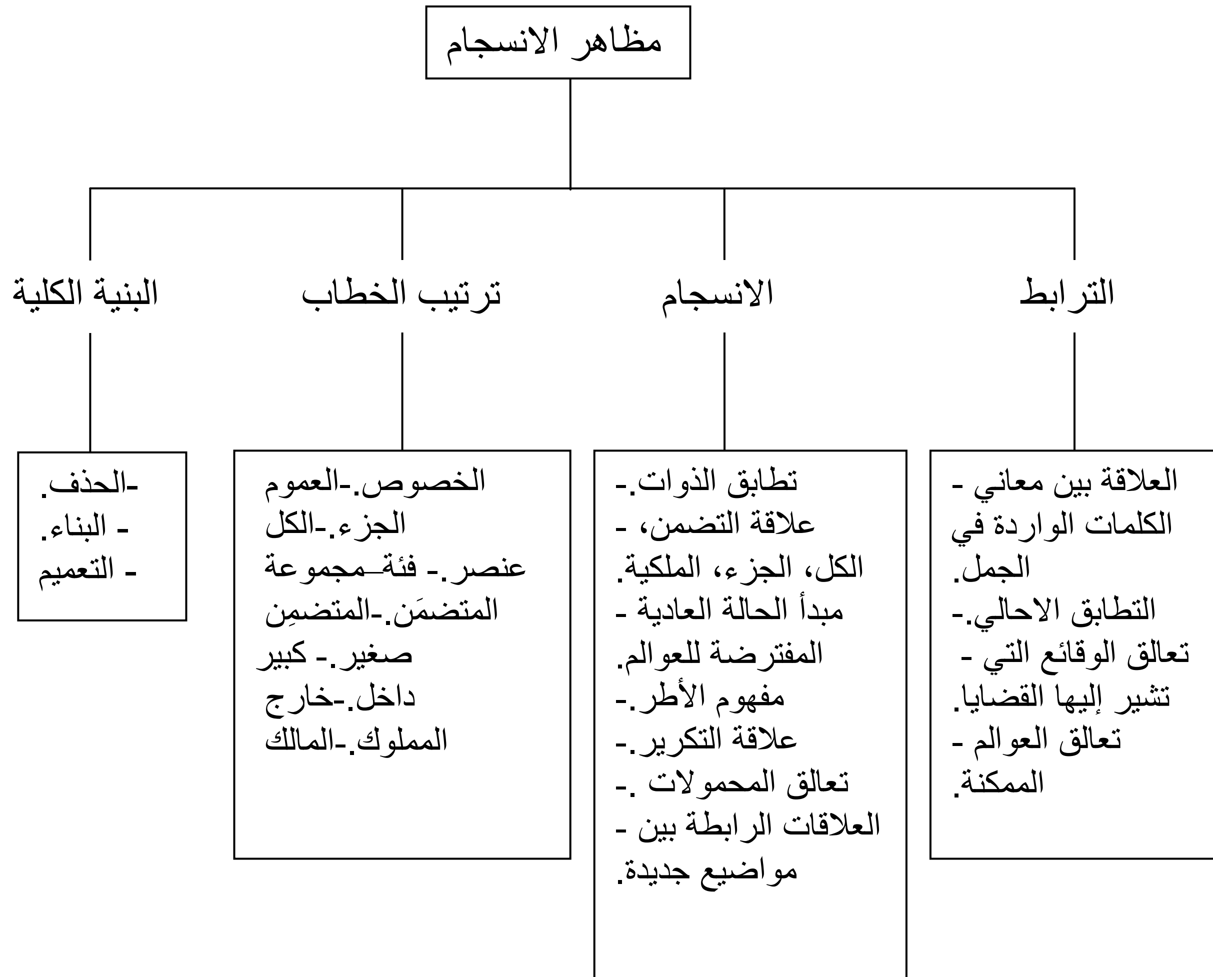
---

(51) فان ديك، النص و السياق، استقصاء البحث في الخطاب الدلالي و التداولي، ص 154.

(52) Marie-Anne Paveau et Georges- Elia Sarfati, op.cit, p 187.

(1) فان ديك، علم النص مدخل متداخل الاختصاصات، ص 75.

وسنحاول أن نمثل لأهم مظاهر الانسجام بالشكل الآتي:



3- نموذج ج - ب - براون و ج- يول:

انطلق "جوليان براون" *Gillian Brown* و"جورج يول" *George yule* باتجاه آخر يختلف عن اتجاه "فان ديك" إذ اعتبرا أنّ كل وحدة لغوية أكبر من الجملة تعد موضوعا لتحليل الخطاب، وطرحا من خلال كتابهما "تحليل الخطاب" جملة من العناصر على محلل الخطاب أن لا يغفلها، وهي كلها تساهم في بناء النص وتماسكه. وقد اهتم "بروان" و"يول" بجوانب معينة أهمها اختزال وظائف اللغّة في وظيفيتين أساسيتين:

أ/ الوظيفة النقلية:

تعني «نقل المعلومات أو تناقلها بين الأفراد والجماعات»[54]، وحتى بين الثقافات، فما يشغل ذهن المتكلم أو الكاتب هو النقل الفعّال للمعلومات، أي جعل ما يقوله أو ما يكتبه واضحا وبيّنا، بمعنى قابلا لأن يفهمه الآخرون دون عناء أو إلتباس كبير، وهذا ما اهتم به الفلاسفة وعلماء اللغة وجمهور اللّسانيين.

ب/ الوظيفة التفاعلية:

تعني «نقل المعلومات المتصلة بالوقائع و الأقوال»[2]، وذلك من أجل توطيد العلاقات الاجتماعية والحفاظ عليها، وهذا ما اعتنى به علماء الاجتماع واللسانيات الاجتماعية، وأوضح ما يمثل هذا الجانب «أنّ قدرا كبيرا من المعاملات اليومية بين الناس يقوم على اللّغة بوصفها أداة اتصال بين الأفراد أكثر من وصفها أداة تعامل» [3].

كما اهتم "براون" و"يول" بجانب آخر يتعلق بالمنتج والمتلقي،إذ لا يمكن توقع عملية تواصلية دون وجود هذين الطرفين، فـ«المتكلمين / الكتّاب هم الذي يطرحون موضوعات وفرضيات، ويضعون للمعلومات التي لديهم بنية معينة، كما أنهم يقومون بعملية الإحالة، وأن السامع / القارئ هو الذي يقوم بعملية التأويل والاستنتاج» [4]، فالنص لا يملك مقومات انسجامه في ذاته، وإنما القارئ هو الذي يسند إليه هذه المقوّمات،فيصبح هذا النص منسجما وقابلا للفهم والتأويل.

وسننطلق من هذه المفاهيم من أجل تحديد المبادئ والعمليات التي يشغلها المتلقي بهدف اكتشاف انسجام أو عدم انسجام نص ما.

3-1- مبـادئ الانسجـام:

3-1-1- السياق:

يقصد به «مجموعة العناصر الخارجية التي تساعد في نقل المعلومات أو تنشيط التفاعل بين المرسل والمتلقي،فكل جملة مهما كانت تحتاج دائما إلى سياق يسند للجمل التي نجدها في

---

[54] محمد خطابي، المرجع السابق، ص 48.
[2] ج.ب. براون- ج.يول، تحليل الخطاب، ترجمة:لطفي الزليطي-منير تركي، جامعة الملك سعود للنشر العالمي و المطابع، الرياض 1997.ص 03.
[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[4] المرجع نفسه، مقدمة المؤلفين، ص ك.

كتب النحو والمؤلفات اللسانية سياقات تأويلية مبنية على القوالب اللّغوية التي تساهم في البناء التأويلي لـه»[55].

ويمكن القول أن مصطلح السياق يطلق على عدة مفاهيم:

«- السياق اللّغوي أو سياق النص.

- السياق الخارجي أو سياق الحال والموقف أو سياق التلفظ

- سياق المعارف العامة المشتركة»[56].

ويذهب "براون" و"يول" إلى أنّ الخطاب يجب أن يأخذ بعين الاعتبار السياق الذي يتكون من المرسل والمتلقي والزمان والمكان لأنه يؤدي دورا هاما في تأويل الخطاب، حتى أنّ ظهور قول واحد في سياقين مختلفين يؤدي إلى تأويلين مختلفين، وفي رأي "هايمس" « *Hymes* » أن خصائص السياق قابلة للتصنيف كما يلي [57]:

- المرسل: وهو المتكلم أو الكاتب الذي يحدث القول.

- المتلقي: هو السامع أو القارئ الذي يتلقى القول.

- المستمعون: هو مستمعون آخرون يساهم وجودهم في تحديد معنى الحدث الكلامي.

- الموضوع: وهو محور الحدث الكلامي.

- الظرف: أي السياق الزماني والمكاني للحدث، وكذلك الوضع الجسمي للأطراف المشاركة بالنظر إلى الإشارات والايماءات وتعبيرات الوجه.

- القناة: كيف يتم التواصل بين المشاركين في الحدث الكلامي: الكلام- الإشارة- الكتابة...

- الشفرة: اللّغة أو اللهجة أو الأسلوب المستعمل.

- صيغة الرسالة: ما هي الصيغة المقصودة ؟ خطبة - حكاية شعبية - دردشة - رسالة غرامية...

- المفتاح: ويتضمن تقييم الكلام، مثلا: هل كانت تلك الخطبة جيدة أم مجرد تفسير تافه...

- الغرض: أي ماذا كانت تنوي الأطراف المشاركة التوصل إليه كنتيجة للحدث التواصلي؟.

ويرى "هايمس" أن هذه العناصر ليست بالضرورة متوفرة في جميع النصوص، بل أنّ محلل النص هو وحده الذي يحدد عناصر تحليله.

وبالإضافة إلى تصنيف "هايمس" هناك محاولة "لويس" « *Lewis* » التصنيفية لخصائص السياق التي انطلق فيها من وجهة نظر منطقية تتعامل مع القضايا من باب صدقها أو كذبها، هذه الخصائص هي:

---

(55) J.M. Adam, op.cit, p 123.
(56) Ibid, p 124.
(57) ينظر ج.ب. براون – ج. يول، المرجع السابق، ص 47-48.

«- مؤشر العالم الممكن: وذلك لتفسير حالات يمكن أن توجد أو من المفترض أن تكون موجودة أو هي موجودة فعلا.

-المؤشر الزمني:وذلك لتفسير الأزمنة اللّغوية في الجمل، ظروف الزمان: مثل اليوم أو الأسبوع المقبل.

- المؤشر المكاني: وذلك لتفسير جمل مثل: هاك / خذ هذا.

- مؤشر المتكلم: (أنا، لي، نحن، لنا...إلخ).

- مؤشر المستمعين: وذلك لتفسير جمل تحتوي على أنت، لك، أنت نفسك...إلخ.

- مؤشر الشيء المشار إليه: وهو تفسير جمل تحتوي على أدوات الإشارة مثل: هذا، أولئك...إلخ.

- مؤشر الخطاب السابق: وذلك لتفسير عبارات مثل: الأخير- السابق الذكر...إلخ.

- مؤشر الإسناد: ويمثل مجموعة مفتوحة لا نهاية لها من الأشياء(مجموعات، حلقات...إلخ).»[58]

والملاحظ في خصائص السياق عند "لويس" أنها متقاربة مع خصائص السياق عند "هايمس"، فما سماه ظرفا فصله "لويس" إلى زمان ومكان، وما سماه "هايمس" موضوعا قسمه "لويس" إلى شيء مشار إليه وخطاب سابق.

3-1-2- مبدأ التأويل المحلي:

تتمثل وظيفته الأساسية في تقييد «الطاقة التأويلية لدى المتلقي أو المحلل باعتماده على خصائص السياق، وذلك قصد تمكين المحلل من تحديد تأويل ملائم ومعقول»[2] . وعملية التأويل تمليها -غالبا- معرفتنا وتجربتنا في مواجهة الأحداث والمواقف السابقة التي تشبه من قريب أو

من بعيد النص أو الموقف الذي نواجهه حاليا. فالتأويل المحلي في مواجهته للنص يعتمد تجاربنا السابقة، كما يعتمد على المعلومات الواردة في النص والمعلومات المحيطة به، وبفعل هذه الآلية «نستبعد التأويل غير المنسجم مع المعلومات الواردة في الخطاب»[59]، أي الالتزام بدوائر النص المعطاة دون التعسف في التأويل، إذ يجب الابتعاد عن المعنى البعيد خاصة عند وجود معنى أقرب يمكن التدليل عليه مباشرة من النص.

3-1-3- مبدأ القياس:

---

[1] ج.ب. براون-ج.يول، المرجع السابق، ص 51.

[2] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي، ج2، دار هومة للطباعة والنشر و التوزيع، الجزائر د. ت. ص 72.

[1] محمد خطابي ، المرجع السابق، ص 57.

يعتمد محلل النص على تجاربه السابقة حيث يراكم عادات تحليلية وفهمية، وهذا عمل فيه «محاولة لربط شيء معطى مع شيء آخر غيره. وتتجلى أهمية التجربة السابقة في المساهمة في إدراك المتلقي للاطرادات عن طريق التعميم و لن يأتي له ذلك إلا بعد ممارسة طويلة نسبيا»[60]. فمبدأ القياس (المشابهة) هو اعتماد مقارنة نصوص حالية بنصوص سابقة، والقياس على معطيات السابق في اللاحق، والتشابه من الوسائل التي تساعد في تأويل النص وليس هو الوسيلة الوحيدة فقط، ذلك أن التشابه يرد بنسب مختلفة، فالتقارير والمضامين يلحقها بالضرورة اختلافا في النصوص، ولكن على الرغم من ذلك تبقى الخصائص النوعية للجنس التي نادرا ما يلحقها التغيير.

3-1-4- الموضوع:

ينتظم الخطاب في شكل متتاليات من الجمل، متدرجة من البداية حتى النهاية أي أنّ الخطية من السمات البارزة في النص، فالعناصر اللاحقة تتعلق بالعناصر السابقة، إذ الجملة الأولى في أي نص لها الحظ الأوفر في التأثير على الجمل التالية، ذلك أن كل جملة تفهم بناء على معطيات الجملة التي قبلها، هذا ما جعل بعض الدارسين يعدّون العنوان هو مفتاح العلاقات في النص لأنه يكون في البداية، فهو تلك «العلامة اللّغوية التي تتقدم النص وتعلوه، ويجد القارئ فيها ما يدعوه للقراءة والتأمل»[61]، إذ يثير لديه توقعات قوية حول ما يمكن أن يكونه موضوع الخطاب، فعن طريقه تتجلى جوانب أساسية أو مجموعة من الدلالات للنص كما نرى ذلك في النصوص الصحفية مثلا.

3-2- عمليـات الانسجـام:

3-2-1- الإطارات المعرفية:

تعرف على أنها«شبكة من العلاقات يكون مستواها النموذجي الأولي مطابقا لأحداث ثابتة متعلقة بأوضاع نموذجية، وشبكة دنيا هي تحققات لتلك الشبكات»[62]، فعندما يتعرض المتلقي مثلا إلى موقف ما فإنّه يعود بذاكرته لاسترجاع معرفته الخلفية والسابقة الخاصة بهذا الموقف، حيث «يقوم من خلالها بتكيف المعطى الجديد بتغيرات وتحويرات على تفاصيل عند الضرورة، أي استحضار كل البيئة المحيطة بالمرجع في الواقع كخبرة سابقة يوظفها المتلقي في فهم النص»

---

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] أحمد محمد مداس، المرجع السابق، ص 40.

[62] محمد مفتاح، دينامية النص تنظير وإنجاز، ط 2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت 1990. ص 26.

[63]، فمثلا إذا صادف المتلقي كلمة "مسجد" فإنه لا يحتاج لأن يذكر أنّ لهذا المسجد أبوابا ونوافذ وأفرشة... باعتبار أنّ هذه المعلومات موجودة في ذهنه.

3-2-2- المدارات:

تطور هذا المفهوم بالقياس مع نظرية الإطارات المعرفية إذ أصبح يضم تحليلا معينا لعملية الفهم اللّغوي أو ما أطلق عليه اسم التبعية التصورية، وذلك «لتمثيل معاني الجمل تمثيلا تصوريّا، جعل شانك لكل جملة شبكة من الجمل تبعية تصورية سمّاها "المخطط التصوري"، ويضم هذا المخطط تصورات أو دلالات تربط بينها علاقات تعرف بالعلاقات التبعية» [64]، ولتوضيح ذلك نصوغ المثال التالي:

- انفجرت قنبلة بالعاصمة، وخلفت الكثير من الجرحى.
- جاءت سيارة الإسعاف، فنقلت الجرحى إلى المكان (أ).

فالمكان (أ) يمكن أن يكون مستشفى، طبيب... أي عبارة عن مركز صحي لإسعاف الجرحى، هذا يعني أن توقعاتنا تصورية أكثر مما هي معجمية.

3-2-3- المخططات الذهنية :

لا تختلف نظرية المخططات الذهنية عن باقي النظريات السابقة ما دامت الوضعيات الموضوعة جاهزة فيها، فالمخطط الذهني يشير إلى «المجال المرجعي الموسّع الذي نعود إليه في تأويل النصوص المكتوبة، إذ نستطيع أن ننظر إلى معرفتنا بالظروف المحيطة والمواقف على أنّها تمثل المخطط الذهني الذي يكمن وراء تأويلنا للنص» [65]، فالمخطط الذهني هو استغلال المتكلم أو الكاتب للمقدمات المناسبة والتي تؤدي إلى تنشيط الإطار المناسب خلال عملية التواصل، كأن يتناول الإنسان نصا حول المدرسة فإنّه بعفوية تامة سيخصص خانة للمدير وخانة لمكان جلوس التلاميذ، وهي عبارة عن خانات يتم تنشيطها.

3-2-4- الأنساق الذهنية:

تعد الأنساق الذهنية «بنيات معرفية تضم توجيهات حتمية تهيئ المجرب لتأويل تجربة ما بطريقة ثابتة»[66]، وهي عند "فان ديك" عبارة عن «هياكل معرفية مركبة من المستوى

---

(63) عمر أبو خرمة، المرجع السابق، ص 93.
(3) ج.ب. براون – ج. يول، المرجع السابق، ص 288-289.
(1) ج.ب.براون-ج.يول، المرجع السابق، ص 293.
(66) محمد خطابي، المرجع السابق، ص 67.
(3) ج.ب.براون- ج. يول، المرجع السابق، ص 296.
(4) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
(5) المرجع نفسه، ص 306.

العالي»[3]، أمّا عند "أندرسن" *Anderson* فهي تمثل«مسرحا للأفكار في عملية تنظيم التجربة وتأويلها»[4]، وبهذا تكون الأنساق الذهنية عبارة عن استغلال المتكلم أو الكاتب لبنيات معرفية خلفية تضم توجهات حتمية ضمن ثقافة الفرد وجنسه، وتوجه المتلقي لتأويل النص بطريقة معينة، وكمثال على ذلك الأحكام المسبقة التي يصدرها جنس بشري معين على جنس آخر بناء على أنساق ذهنية موجودة قبلا لدى كل فرد من ذلك الجنس، كصورة اليهودي التي تشكلت لدى العرب، وهو أنّ اليهودي إنسان قاتل، متمرد، استغلالي....

3-2-5- الاستنتاجات:

يقصد بالاستنتاج هنا «شيئا ما يتصل بتلك العملية التي يجب أن يقوم بها القارئ (أو السامع) للانتقال من المعنى الحرفي لما هو مكتوب (أو مقول) إلى ما قصد الكاتب (أو المتكلم) من وراء النص»[5]، ومن أمثلة انتقال السامع من المعنى الحرفي إلى معنى معين لما قصده المتكلم عن طريق عملية الاستنتاج قولنا:

- إن البرد هنا قارس، وهذا الشباك مفتوح.

فهذه الجملة تتضمن طلبا غير مباشر يستخلصه القارئ عن طريق الاستنتاج، فيتوصل إلى معنى الجملة وهو:

- من فضلك أغلق هذا الشباك.

ويذهب هافيلاند "*Haviland*" وكلارك "*Clark*" إلى عدّ الانتقال من المعنى الحرفي إلى المعنى المقصود عبارة عن «جسر افتراضي» [67]، هذا الأخير يمكن أن يوصف بتعبير صوري على أنه "رابط مفقود" يجعل الترابط بين الجملتين صريحا، هذه الروابط المفقودة هي نوع من العلاقات عبارة عن حقائق عامة، ويمكن أن تتخذ شكل صيغة محددة في جميع الأحوال.

ويقترح سانفورد "*Sanford*" وجارود "*Garred*" نوعان من العلاقات، أولا: «تلقائية نقيمها بين العناصر المكونة لنص ما عن طريق نماذج معرفية مسبقة موجودة لدينا»[2]، ثانيا: استدلالية وهي «عملية تنشيط تعميمية تنتج بشكل طبيعي عن إثارة المفهوم (في أذهاننا) أثناء صياغة الفكرة واستيعابها من غير أن تكون لها دوافع موجهة توجيها محدّدا».[3]

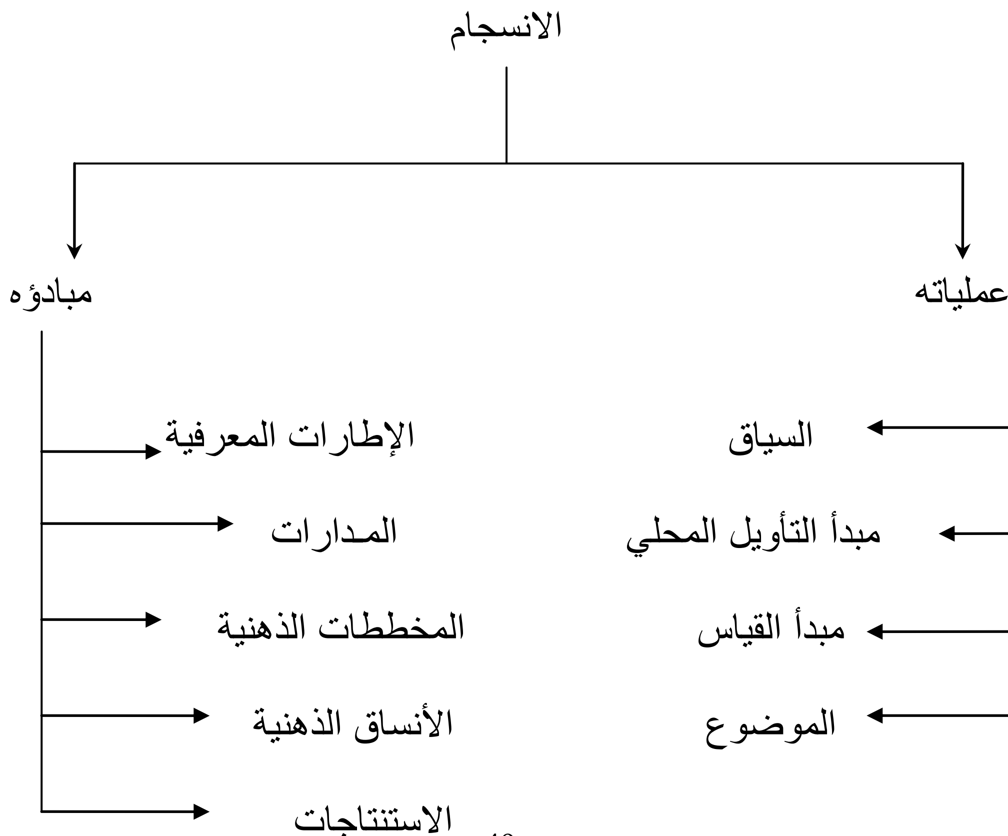
---

[67] ج.ب.براون-ج.يول، المرجع السابق، ص 307.
[2] المرجع نفسه، ص 311.
[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[4] المرجع نفسه، ص318.
[5] المرجع نفسه، ص 319.
[6] المرجع نفسه، ص 323.

وينتقد "براون" و"يول" هذه العلاقات ويلاحظا أنّ «الاستدلال معادلة لأي شكل من أشكال الربط بين الجمل داخل نص ما، كما أكدنا أن عمليات الاستدلال هي علاقات يقيمها الناس وهم يحاولون التوصّل إلى فهم معين لما يقرأون أو يسمعون»[4]، ويعني هذا أنه من المستحيل التنبؤ بالاستدلالات الفعلية التي سيقوم بها القارئ للوصول إلى تأويل نص ما، ويقترح الباحثان لمعالجة مشكل الاستدلال بطريقة أقرب إلى ما يفعله القراء عن طريق طرح «مجموعة الأسئلة المتعلقة بمن، وماذا، وأين، ومتى»[5]، فمن المفترض من خلال هذه الأسئلة أن نتوصل إلى تمثيل جزئي لما نفهمه عن الأشخاص والأحداث المتحدث عنها في النص.

ويلخص "براون" و "يول" أن النص الذي يكون على«درجة عالية من التماسك ولا يتضمن سوى قدر قليل من الحلقات المفقودة سيتطلب مجالا واسعا لإيصال كم قليل جدا من المعلومات، ولكنه في الوقت ذاته لن يحتاج من القارئ إلى جهد تأويلي كبير عن طريق الاستدلال، غير أنّ ما يميّز النصوص التي يصادفها القارئ عادة أنّها تضم قدرا ضئيلا جدا من التماسك الشكلي، وتفترض وجود كميات هائلة من المعلومات المسبقة لدى القارئ، وتتطلب منه عادة أن يقوم بشتى العمليات الاستدلالية التي يرى في نفسه الاستعداد للقيام بها من أجل التوصل إلى فهم معين لمحتوى النص.»[6]

والشكل الموالي يمثل أهم عمليات ومبادئ الانسجام كما حددها "براون" و "يول":



المبحث الثاني:المساهمات العربية في مجال لسانيات النص ودراسة الاتساق والانسجام.

1- توطئـة:

يتساءل الكثير من الباحثين عن جدوى التنقيب في التراث العربي القديم في سياق الحديث عن موضوع حديث النشأة كلسانيات النص، فكثيرهم من درسوا التراث، وكثيرهم من بحثوا فيه، لكن القليل منهم من استفاد وأفاد منه. فالتراث العربي عبارة عن منظومة أو قطعة واحدة، تتكامل فيها جميع المعارف والاختصاصات وتلتقي فيها عدّة علوم. والتحدث عن ميدان لسانيات النص يتطلب منّا العودة إلى هذا التراث والبحث فيه. فهل فعلا لسانيات النص مرتبطة بالبلاغة ؟ أم بالنقد ؟ أم بعلوم القرآن ؟ أم بها جميعا ؟.

سنحاول هنا الإجابة عن هذه الأسئلة من خلال العودة إلى التراث والتنقيب فيه لتأسيس مرجعية تراثية نستند عليها أثناء حديثنا عن لسانيات النص، هذه النظرة التراثيـة تتمثل في:

- التراث البلاغي.
- التراث النقدي.
- التراث الديني:
  - علوم القرآن.

- علم التفسير.

ولما كان البحث شيقا ومتعبا في هذا الميدان فقد خصصنا بحثنا للحديث عن بعض جزئيات هذا التراث، وعن بعض أعلامه فقط، تجنبا منّا للإطالة والاطناب، وتفاديا لتشعب البحث واتساعه، وقد وقع اختيارنا في التراث البلاغي على كتابين كانا لهما الفضل في تطوير هذا الفرع وهما: "دلائل الإعجاز" لعبد القاهر الجرجاني، و"مفتاح العلوم" للسكاكي، أما في التراث النقدي فركزنا على اسهامات حازم القرطاجني من خلال كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، والتي تبدو بارزة جدا في هذا الميدان، أما في التراث الديني فوقع الاختيار على أهم فرعين وهما: علوم القرآن وعلم التفسير قديما وحديثا مع تتبع انجازات مختلف علماء هذا الفرع.

2- التـراث البلاغــي:

2-1- الجرجاني والبحث عن الانسجام:

تجعلنا العودة إلى الدرس البلاغي العربي القديم نكتشف أنه يشتمل على اجتهادات كثيرة ومتنوعة يمكن أن تكون لنا مرجعا أو دعما لما اصطلح عليه فيما بعد بلسانيات النص.

ولعل إسهامات " الجرجاني" (ت 471 ه) كبيرة جدا في دراسة موضوعات تتعلق بنحو النص و آليات انسجامه، فقد كان لنظرية النظم الجرجانية أهمية كبيرة في هذا المجال لما تمثله من قيمة في سياق الدراسات التي اهتمت بالنظم والتأليف «فعبد القاهر الجرجاني على حد تعبير كمال أبو ديب هو آخر باحث عربي في القرن الخامس الهجري حاول أن يقيم نظرية متكاملة لتفسير الظاهرة الأدبية انطلاقا من بعدها النصي، ولقد كان من أبرز انجازات الجرجاني تركيزه على تطوير العملية التحليلية للوصول بها إلى أقصى درجات الدقة والصرامة والابتعاد عن التعميمات النظرية الكسل ذات المنابع التقليدية أو العقائدية الصرف»[68]. فهدفه من ذلك كان البحث في سر إعجاز القرآن، والذي وجده في الأخير أنّه راجع إلى النظم وبلاغة كلامه وليس في ألفاظه وبلاغة وحداته اللّغوية.

يقول "الجرجاني":«وقد علمت إطباق العلماء على تعظيم شأن النظم وتفخيم قدره، والتنويه بذكره، وإجماعهم أن لا فضل مع عدمه، ولا قدر لكلام إذا هو لم يستقم له، ولو بلغ في غرابة

---

(68) رياض مسيس، المرجع السابق، ص 162.

معناه ما بلغ. وبهتم الحكم بأنه الذي لا تمام دونه، ولا قوّام إلا به، وأنه القطب الذي عليه المدار، والعمود الذي به الاستقلال»[69]، ثم يواصل قوله: «واعلم أنّ ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخل بشيء منها، وذلك أنا لا نعلم شيئا يبتغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر في وجوه كل باب وفروقه»[70]. فالنظم هو مراعاة معاني النحو عند الكلام (معاني النحو هو تلك القواعد المعيارية كملاحظة أواخر الكلام من حيث العلائق التي تربط بينها لتؤدي المعنى المطلوب، وهذا ما يقترب من المفهوم المتفق عليه للسانيات النص).

ونلاحظ من خلال القول السابق أنّ النص بالنسبة للجرجاني لا يتكون إلاّ بحسب قوانين النحو، وأنّ علم النحو لا يعني نحو الجملة فقط بل هو جزء منه، يقول: «فينظر في الخبر... وفي الشرط والجزاء... وفي الحال... فيعرف لكل من ذلك موضعه، ويجيء به حيث ينبغي له. وينظر في الحروف التي تشترك في معنى ثم ينفرد كلّ واحد منها بخصوصية في ذلك المعنى فيضع كلا من ذلك في خاص معناه»[71]، فهذا المفهوم هو ما يمكن إطلاق عليه تسمية نحو الجملة عند "الجرجاني".

وهناك جزء آخر من علم النحو بفضله نستطيع التمييز بين نحو الجملة ونحو النص «وينظر في الجمل التي تسرد فيعرف موضع الفصل فيها من موضع الوصل، ثم يعرف فيها حقه الوصل موضع الواو من موضع الفاء وموضع الفاء من موضع ثم، وموضع "أو" من موضع أم، وموضع لكن من موضع بل»[72]، ففي هذا الجزء يظهر جليا الترابط الفعلي بين الجمل لتشكيل نصا كاملا.

وما كان حديث "الجرجاني" في بعض جزئيات نحو النص كحديثه في الفصل والوصل الذي يعد نموذجا بارزا وهاما لما يجب أن يبحث في هذا العلم، ويتمحور جهده في الفصل والوصل حول «ما ينبغي أن يضع في الجمل من عطف بعضها على بعض. أو ترك العطف فيها والمجيء بها منثورة تستأنف واحدة منها بعد أخرى»[73].

وقد كانت فكرة الانسجام النصي واضحة في ذهن "الجرجاني" وضوحا متميزا، إذ نجده يعبر عنها بقوله: «واعلم أنّ مثل واضع الكلام مثل من يأخذ قطعا من الذهب أو الفضة فيذيب

---

(69) أبو بكر عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق: سعيد كريم الفقي، ط 1، دار اليقين للنشر والتوزيع، القاهرة 2001. ص81.
(70) المرجع نفسه، 82.
(71) أبو بكر عبد القاهر الجرجاني، المرجع السابق، ص 82.
(72) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
(73) المرجع نفسه، ص188.

بعضها في بعض حتى تصير قطعة واحدة»[74]، فبنية النص في نظر الجرجاني تصل إلى مرتبة الصهر وتتطلب:

- تلاحق الأجزاء.
- ضم الأجزاء بعضها إلى بعض.
- ترابط القطعة ككل.

كما كان "الجرجاني" على دراية واضحة بدور المتلقي في بناء النص وتماسكه، يقول: «فإنما أرادوا بقولهم: "ما كان معناه إلى قلبك أسبق من لفظه إلى سمعك"، أن يجتهد المتكلم في ترتيب اللفظ ، وتهذيبه وصيانته من كل ما أخلّ بالدّلالة وعاق دون الإبانة»[75].

ف"عبد القاهر الجرجاني" هو إذن من العلماء العرب الذين قدموا إسهامات علمية ناضجة جدا في مجال التنظير والتطبيق النصي خاصة فيما يتعلق بنظرية النظم، وتبرز قيمته النصية في أنه جمع بين علوم كثيرة، كالنحو، وعلم المعاني، علم البيان، التفسير، دلالة الألفاظ، المعجمية... وألف بين أشتاتها في ترابط ممتع وعجيب محاولا في ذلك خدمة النص القرآني وبيان وجوه إعجازه.

2-2- السكاكي و الدراسة التداولية:

إن كنّا قد أولينا اهتماما لنظرية النظم الجرجانية فإنه لا يجب علينا السكوت أو تجاوز اجتهادات رجل جاء في مرحلة متأخرة عن الجرجاني، وكان له إسهاما بالغ الأهمية في هذا الإطار، ألاّ وهو "محمد بن علي السكاكي" (ت 626 هـ) الذي سنحاول هنا مساءلة مشروعه والتحدث عن مكمن اجتهاده في هذا الميدان.

تحدث "السكاكي" في مقدمة كتابه "مفتاح العلوم" عن المعاني (وهي النظم عند الجرجاني) لأنّ النظم أساس البلاغة أو أساس الأدب ككل، كما تحدث عن الفصاحة، هذه الأخيرة التي أصبحت تشغل جزءا كبيرا من علم الأدب الذي ظهر للمؤلف أنه لا يزال فارغا بعد بناء مفهوم البلاغة.

وبعد أن تعمق "السكاكي" في الفصاحة وجد بأنها عبارة عن امتداد طبيعي للتصريف والاشتقاق، مثلما علم المعاني عبارة عن امتداد للنحو، كما وجد أن مصطلح البلاغة يختلف عن الفصاحة، وذلك أنّ الفصاحة قسمان: «راجع إلى المعنى، وهو خلوص الكلام من التعقيد، وراجع

---

(74) المرجع نفسه، ص 339.

(75) أبو بكر عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تعليق: محمود محمد شاكر، ط 1، دار المدني ، جدة 1991. ص 144.

إلى اللفظ ، وهو أن تكون الكلمة عربية أصليــة» [76]، أما البلاغة (المعانــي والبيـان) فتقــع عندمـا

تتقاطع ثلاثة مباحث في الوقت نفسه هي النحو والمنطق(الاستدلال) والشعــر(البديع) «إن علم المعاني، وهو يستعمل المفاهيم و المصطلحات النحوية في وصف الإجراءات التركيبية التي تتطلبها ملاءمة الكلام للأحوال، يحتاج، في نظر السكاكي، إلى التحديد المنطقي للمفاهيم. أمّا البيان فهو ينتمي إلى جوهر العمليات الاستدلالية»[77]، لذلك فإنّ خواص تراكيب الكلام في الاستدلال ضرورية جدا لتكملة وجود علم المعاني.

كما أولى "السكاكي" عناية كبيرة لقضية الفصل والوصل وتأثيرهما في عملية النظم، إضافة إلى انتباهه لشيء جديد يتعلق بقضية المقام، حيث نظر إلى اللّغة في إطار علاقتها بالسياق، ولذلك أفرد فصلا من كتباه "مفتاح العلوم" لمبدأ تقديم السؤال، كما تعرض بشيء من التفصيل إلى مبدأ الأفعال الكلامية اللّذان هما من صميم الدراسة التداولية.

إنّ الفصل والوصل بين الجمل في نظر "السكاكي" يدور حول ذكر الواو وعدم ذكره، وبهذا فإنّ الأمر يحتاج إلى استعاب أمور نحوية منها ما له علاقة بالعطف ومنها ما هو مؤثر فيه، كما أننا لا يمكن أن نصل إلى الفصل والوصل إلاّ إذا اعتمد المستعمل أصولا ثلاثة وهي[78]:

- موضع العطف ⇐ شرط التمييز بين الإعراب التبع والإعراب غير التبع.
- فائـدة العطف ⇐ شرط معنى العطف أي إشراك الثاني الأول في حكم إعرابه.
- مقبولية العطف ⇐ شرط وجود جهة جامعة بين المعطوف والمعطوف عليه.

أما بالنسبة للمبادئ التداولية فإنّ تناول "السكاكي" للسؤال المقدر لا يختلف عما قدمه "الجرجاني" إذ أنّ تنزيل السؤال بالفحوى منزلة الواقع لا يصار إليه إلاّ لجهات معينة، وهي[79]:

- تنبيه السامع واغناؤه أو إسكاته عن السؤال.
- تنبؤ المتكلم بإمكان إثارة الكلام المقول استفهاما في ذهن السامع.

---

[2] أبو يعقوب محمد بن علي السكاكي، مفتاح العلوم، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت 2000. ص 526 .

[77] محمد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، إفريقيا الشرق، المغرب 1999. ص 488.

[78] ينظر أبو يعقوب محمد بن علي السكاكي، المرجع السابق، ص 358-359.

[79] ينظر المرجع نفسه، ص361.

●استغناء المتكلم عن تكرار السؤال بين كل قولين.

كما تناول السكاكي كيفية اختلاف الأفعال الكلامية وتماثلها،حيث أن الجملتين المختلفتين خبرا وطلبا ينبغي أن تفصلا عن بعضهما لامتناع عطف الطلب على الخبر أو العكس، أمّا إذا كانتا الجملتان متماثلتين خبرا، فيجب أن تقطع إحداهما عن الأخرى[80]، فالفصل والوصل إذن ليس معناه ذكر الواو أو عدم ذكره فقط، وإنما يتعدى ذلك إلى تأثير الذكر والترك في اتساق النص وانسجامه.

يتضح جليا من خلال ما سبق أن البلاغيين اهتموا بالأدوات التي يتماسك ويترابط بها النص، بدءا بعبد القاهر الجرجاني الذي كان له فضل كبير في دراسة موضوعات تتعلق بنحو النص، ومرورا بالسكاكي، ووصولا إلى آخرين.

3- التــراث النقــدي:

3-1- حازم القرطاجني: من مستوى الجملة إلى مستوى النص.

عرف النقد في عهد "حازم القرطاجني" (ت 684 ه) تطورا و ازدهارا كبيرا لم يسبق وأن عرفه قبلا، إذ كان أكثر نضجا ووعيا مما سبق، حتى أنه تجاوز حدود الجمل إلى مستوى النص ككل.

وقد ركز القرطاجني في تقسيم كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" على أربعة أقسام وهي:

- اللفظ ⇐ المستوى المعجمي.
- المعنى ⇐ المستوى الدلالي.
- النظم ⇐ المستوى التركيبي.

} وهذا على مستوى الجملة

- الأسلوب⇐ مستوى النص.

وهي مراحل من الواجب اتباعها للوصول إلى مستوى النص.

وقد تجاوز "القرطاجني" التناول الجزئي للقصيدة عند النقاد القدامى إلى تناول أعم مكنه من تقديم نظرة كاملة وشاملة عن الكيفية التي يجب أن تتبع في بناء القصيدة فصلا وفصولا، مهتما في ذلك بالعلاقات الترابطية لأجزاء القصيدة الواحدة، فسمى كل جزء منها فصلا، والفصل عنده عبارة عن «بيتان، في غالب الأحيان، إلى حدود أربعة أبيات تتضافر لأجل إيصال معنى معين»[81]، وقد صنف وصف تماسك القصيدة إلى[82]:

---

[80] ينظر أبو يعقوب محمد بن علي السكاكي، المرجع السابق، ص 367-368 .
[81] محمد خطابي، المرجع السابق، ص 150.

● تماسك الفصل:

- أن يكون الفصل مترابط النسج.

- أن يكون محتوى الفصل مناسبا للغرض.

- تقديم الأهم فالأهم فيجب أن يقدم في الفصول ما يكون للنفس به عناية بحسب الغرض المقصود.

● تماسك الفصول:

- استمرار غرض الفصل السابق في اللاحق.

- أن تكون الفصول متصلة العبارة أو متصلة الغرض دون العبارة أو متصلة العبارة دون الغرض.

● العلاقات بين الفصول:

- الانتقال من علاقة الجزء إلى الكل.

- دلالة رأس الفصل على بقيته أو أن يكون آخره استدلالا على ما تقدم منه، وهذا ما عبرعنه بلفظي التسويم و التحجيل.

كما اهتم "القرطاجني" بمستوى آخر حيث يقول ‹‹فتحرك النفوس للأقوال المخيّلة إنما يكون بحسب الاستعـداد، وبحسب ما تكون عليه المحاكـاة في نفسهـا، وما تدعّم به المحاكاة وتعضدّ ممّا يزيد به المعنى تمويها والكلام حسن ديباجة من أمور ترجع إلى لفظ أو معنى أو نظم أو أسلوب››[83]، فهو يرى أنّ التأثير على المتلقي مرتبط بحسن ديباجته التي تتعلق باللّفظ والمعنى والنظم والأسلوب، كما ترتبط بقابلية المتلقي واستعداده، هذا الأخير الذي يمثل بنوعين: ‹‹استعداد بأن تكون للنفس حال وهوى قد تهيأت بهما لأن يحركها قول ما بحسب شدة موافقته لتلك الحال والهوى، والاستعداد الثاني هو أن تكون النفوس معتقدة في الشعر››[84]

وكل هذا يدخل ضمن المستوى التداولي الذي يعتبر من أهم الأسس التي تقوم عليها لسانيات النص.

وإلى جانب الاهتمام بمختلف هذه المستويات نجد "القرطاجني" يهتم أيضا بالانسجام على المستوى الصوتي، وربطه بمستوى النص كله، إذ لم يتوقف عند الكلمة الواحدة بل تعدى ذلك إلى

---

(82) ينظر أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشرقية، د ت. ص 287-291.

(83) أبو الحسن حازم القرطاجني، المرجع السابق، ص 121.

(84) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

دراسة التلاؤم بين الجمل المكونة للنص، يقول: «ومن ذلك حسن التأليف وتلاؤمه، والتلاؤم يقع في الكلام على أنحاء: منها أن تكون حروف الكلام بالنظر إلى ائتلاف بعض حروف الكلمة مع بعضها وائتلاف جملة كلمة مع جملة تلاصقها منتظمة في حروف مختارة متباعدة المخارج مترتبة الترتيب الذي يقع فيه خفّة وتشاكل ما، ومنها ألاّ تتفاوت الكلم المؤتلفة في مقدار الاستعمال فتكون الواحدة في نهاية الابتذال والأخرى في نهاية الحوشيّة وقلّة الاستعمال، ومنها أن تتناسب بعض صفاتها مثل أن تكون إحداهما مشتقة من الأخرى مع تغاير المعنيين من جهة أوجهات أو تتماثل أوزان الكلم أو تتوازن مقاطعها، ومنها أن تكون كلّ كلمة قويّة الطلب لما يليها من الكلم أليق بها من كلّ ما يمكن أن يوضع موضعها»[85].

ومن خلال هذا البناء لأقسام الكتاب والقضايا التي طرحها بدءا بالمستوى المعجمي وصولا إلى مستوى النص، يبدو وكأن "حازم القرطاجني" كان على وعي بالمفاهيم التي توصلت إليها لسانيات النص حديثا، وبمختلف المصطلحات التابعة لهذا العلم حيث كان السبّاق إلى الاهتمام بتماسك النص الشعري وانسجامه وتلاحم أجزائه.

4- التـراث الدينـي:

4-1- علوم القرآن:

اهتم العرب منذ القديم بالقرآن، فبرز علماء كرسوا جهودهم لخدمة النص المقدس، وحاولوا بيان وجوه إعجازه، ولا تزال مؤلفاتهم شاهدة على ما قدموه في سبيل ذلك، ومن بين الوجوه الإعجازية، التماسك الوثيق الذي يربط آيات وسور القرآن التي نزلت منجمة على مدار ثلاث وعشرين سنة، فالدراسات الإعجازية القديمة لم تكتف بالجملة أو الآية إطارا نهائيا للتحليل بل تجاوزت ذلك إلى البحث في آليات تماسك النص ككل.

ورصدت بعض الدراسات الاعجازية بعض العلاقات التماسكية بين سور وآيات القرآن فقد وجدنا بعض المؤلفات تقدم علاقات تماسكية للنص ترقى إلى ما قدمته اللسانيات النصية المعاصرة، مثل "البرهان في علوم القرآن" للزركشي، "الإتقان في علوم القرآن"-"تناسب الدرر

[85] أبو الحسن حازم القرطاجني، المرجع السابق، ص 222.

في تناسب السور" للسيوطي، وسنتناول فيما يلي إسهامات الزركشي (ت 764 ھ) وإسهامات السيوطي (ت 911 ھ) في هذا السياق:

4-1-1- الزركشي و المناسبة بين الآيات:

يوجد في كتاب " البرهان في علوم القرآن" للزركشي مقتطفات تدل على قدم الاهتمام بهذا العلم، وتكشف الاستشهادات السالفة عن وعي متقدم بأنّ القرآن رغم تفاوت أوقات نزوله إلاّ أنه في النهاية يشكل نصا منسجما ومترابط الأجزاء، وفيما يلي سنحاول أن نلخص كيفية ترابط الآيات بعضها ببعض في نظر الزركشي.

- مناسبة خاتمة السورة لفاتحتها:

إن مناسبة خاتمة السورة لفاتحتها فيه نوع من رد العجز على الصدر، ومن ثمة تغدو هذه الوسيلة سمة مشتركة بين الخطاب الشعري والخطاب القرآني: «قال الزمخشري: وقد جعل الله فاتحة سورة المؤمنين "قد أفلح المؤمنون" وأورد في خاتمتها "فإنه لا يفلح الكافرون"، فشتان بين الفاتحة والخاتمة»[86]، فالمؤمنون وصفوا بالفلاح في بداية هذه السورة، بينما وصف الكافرون في خاتمتها بضد ذلك أي عدم الفلاح.

- مناسبة فاتحة السورة للخاتمة التي قبلها:

إنّ مناسبة فاتحة السورة للخاتمة التي قبلها أسلوب معتمد كثيرا في القرآن ، ومن ذلك «مناسبة فاتحة سورة قريش "لإيلاف قريش" لخاتمة السورة التي قبلها وهي سورة الفيل "فجعلكم كعصف مأكول"»[87]، ومن ذلك أيضا «ختم النساء أمرا بالتوحيد والعدل بين العباد، أكد ذلك بقوله في أول سورة المائدة "يا أيها الذين آمنوا أوفوا بالعقود"».[88]

- مناسبة السورة للحرف الذي بنيت عليه:

هناك كثير من سور القرآن مفتتحة أو مسماة بحرف من حروف اللّغة، وجلّ الكلمات التي تتكون منها هذه السورة يتكرر فيها هذا الحرف كثيرا، ومن أمثلة ذلك قول الزركشي: «تأمل سورة الأعراف زاد فيها "ص" لأجل قوله، فلا يكن في صدرك حرج، وشرح فيها قصص آدم

---

(86) بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ج 1، دار التراث، القاهرة، د ت. ص 186.
(87) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
(88) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

فمن بعده من الأنبياء، ولهذا قال بعضهم: معنى ألم نشرح لك صدرك، قيل: معناه الصوّر وقيل أشار بالميم لمحمد، وبالصاد للصديق وفيه إشارة لمصاحبة الصاد الميم، وأنها تابعة لها كمصاحبة الصديق لمحمد ومتابعته له»[89]، وربما كانت تلك الدلالة معضدة للسمات الصوتية لهذا الحرف.

- المناسبة بين السورة واسمها:

إن تسمية السورة باسم معين ليس إلا تقليدا لدى العرب، وهو تقليد يراعي فيه كثير من المسميات أخذ أسمائها من مستغرب أو نادر، ونجدهم يسمون الجملة من الكلام أو القصيدة الطويلة بما هو أشهر فيها، وعلى ذلك جرت تسمية سور القرآن، ومن ذلك تسمية «سورة النساء بهذا الاسم لما تردّد فيها من أحكام النساء، وتسمية سورة الأنعام لما ورد فيها من تفصيل أحوالها، وإن كان قد ورد لفظ الأنعام في غيرها، إلاّ أنّ التفصيل الوارد في قوله تعالى: "ومن الأنعام حمولة وفرشا"، إلى قوله: "أم كنتم شهداء"، لم يرد في غيرها»[90].

4-1-2- السيوطي وتناسب السور:

واصل "السيوطي" من خلال كتابيه "الإتقان في علوم القرآن" و"تناسب الدرر في تناسب السور"، دراسة الزركشي للتناسب بين الآيات إلى البحث في العلاقات بين السورة والسورة، والآية والآية أيضا: « ينبغي في كل آية أن يبحث أول كل شيء عن كونها مكملة لما قبلها أو مستقلة، ثم مستقلة ما وجه مناسبتها لما قبلها ففي ذلك علم جم، وهكذا في السور يطلب وجه اتصالها بما قبلها وما سبقت له»[91]، فقد كان هناك وعي كبير للبحث في مستوى النص القرآني، وفي علم المناسبات تحديدا سواء على مستوى الآية أو على مستوى السورة.

ويرى "السيوطي "أن هناك قاعدة معينة تحكم ترتيب السور: «إن القاعدة التي استقر بها القرآن، أنّ كل سورة تفصيل لإجمال ما قبلها، وشرح له، وإطناب لايجازه. وقد استقر معي ذلك في غالب سور القرآن، طويلها وقصيرها»[92]، ويمكن تفسير هذه القاعدة في النقاط التالية:

- علاقة الإجمال/ التفصيل بين السور:

---

(89) بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، المرجع السابق ، ص 170.
(90) المرجع نفسه ، ص 270-272.
(91) جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ج1، دار الفكر، بيروت 1979. ص 108.
(92) محمد خطابي، المرجع السابق، ص 198، نقلا عن جلال الدين السيوطي، تناسب الدرر في تناسب السور، تحقيق: عبد القادر أحمد عطا، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت 1986. ص65.

لقد أعطى السيوطي عدة أمثلة عن ذلك ك«سورة البقرة التي تمتد صلتها عبر آل عمران والنساء والمائدة والأنعام، وسورة الأنعام تمتد صلاتها- بشكل رجعي- من المائدة إلى النساء إلى آل عمران إلى البقرة إلى الفاتحة»[93].

● الاتحاد والتلازم:

ويقصد به ذلك التلازم الذي يقوم بين سورتين كسورة البقرة التي هي«مفتتحة بذكر المتقين وأنهم هم المفلحون، وآل عمران مختومة بقوله: "واتقوا الله لعلكم تفلحون"، ومن صور تلازم السورتين أن البقرة بمنزلة إزالة الشبهة، ولهذا تكرر هنا ما يتعلق بالمقصود الذي هو بيان حقيقة الكتاب: من إنزال الكتاب وتصديقه للكتب قبله، والهدى إلى الصراط المستقيم»[94].

● رد العجز على الصدر:

إن ارتباط سورة الواقعة بسورة الرحمن أشبه برد العجز على الصدر، يقول "السيوطي": «أنظر إلى اتصال قوله هنا (الواقعة)"إذا وقعت الواقعة" بقوله هناك (في الرحمن) "فإذا انشقت السماء"، ولهذا اقتصر في الرحمن على ذكر انشقاق السماء. وفي الواقعة على ذكر رجّ الأرض»[95]، فالسورتين لارتباطهما واتحادهما أصبحتا كأنهما سورة واحدة.

فهذه هي إذن الأساليب التي تتآخذ بها الآيات و السور وتترابط فيما بينها في نظر الزركشي و السيوطي مشكلة بذلك نصا منسجما متناسقا.

4-2- علـم التفسير:

بعد عودتنا إلى مختلف مؤلفات التفسير لمسنا أن التفاسير التي اعتمدت الوحدة النصية منطلقا لها نادرة جدا، ولعل السمة البارزة لكتب التفسير القديمة،هي تفسير الآية الواحدة ثم الانتقال إلى الآية الأخرى دون البحث عن الخيط الواصل بين الآيات في السورة الواحدة، حيث يتم معالجة كل آية منفصلة عن الأخرى معالجة لغوية نحوية وبلاغية للوصول إلى مراد الآية.

4-2-1- سيد قطب والتماسك النصي:

---

(93) محمد خطابي، المرجع السابق، ص 201.
(94) المرجع نفسه، ص 203.
(95) المرجع نفسه، ص 204.

يعد "سيد قطب" من المفسرين القدماء والمحدثين الذي تنبهوا إلى التماسك النصي في القرآن، واستطاع من خلال كتابه " في ظلال القرآن" أن يوفق في إطراد الظاهرة (التماسك بين الآيات والمقاطع والسور في القرآن) بعد دراسة طويلة لكتاب الله :«يعد سيد قطب سيّد هذه الساحة وقطب رحاها، لأنه قدم لنا في الظلال، السور والآيات كلبنات وحلقات متراصة في النص القرآني المتناسق المعجز»[96]:

ويكون التماسك عند "سيد قطب" من خلال كتابه "في ظلال القرآن" كما يلي[2]:

- التماسك بين دروس السورة الواحدة والتي تحقق غرضا وهدفا معينا للسورة، وتبرز شخصيتها.
- التماسك بين مقاطع الدرس الواحدة كجزئيات تكمل موضوع ذلك الدرس.
- التماسك بين آيات المقطع حتى تنتج مقطعا متماسكا.
- التماسك بين كلمات الآية الواحدة وجملها، وتكملة كل واحدة الأخرى حتى نصل إلى ترابط النص القرآني ككل.

وقد أثبت "سيد قطب" هذا التماسك النصي في كل السور، فعلى سبيل المثال يقول في بداية سورة الأعراف: «إنّ كل سورة من سور القرآن ذات شخصية منفردة وذات ملامح متميزة، وذات منهج خاص، وذات أسلوب معين، وذات مجال متخصص في علاج هذا الموضوع الواحد، وهذه القضية الكبيرة. إنها كلها تتجمع على الموضوع والغاية، ثم تأخذ بعد ذلك سماتها

المستقلة، وطرائقها المتميزة ومجالها المتخصص في علاج هذا الموضوع، وتحقيق هذه الغاية»[1]، ويواصل قوله: « إن الشأن في سور القرآن كشأن في نماذج البشر التي جعلها الله متميزة... كلهم إنسان، وكلهم له خصائص الإنسانية، وكلهم له التكوين العضوي والوظيفي الإنساني... ولكنهم بعد ذلك نماذج منوعة أشدّ التنويع، نماذج فيها الأشباه القريبة الملامح، وفيها الأغيار التي لا تجمعها إلاّ الخصائص الإنسانية العامة! هكذا عدت أتصور سور القرآن، وهكذا عدت أتعامل معها، بعد طول الصحبة، وطول الألفة، وطول التعامل مع كل منها وفق طباعه واتجاهه وملامحه وسماته!»[2]. فكان هذا هو المنهج الذي سار عليه "سيد قطب" في كتابه، مطبقا نظريته تلك على مختلف سور القرآن.

---

[1] صلاح عبد الفتاح الخالدي، المنهج الحركي في ظلال القرآن، دار الشهاب، الجزائر 1998. ص 152.

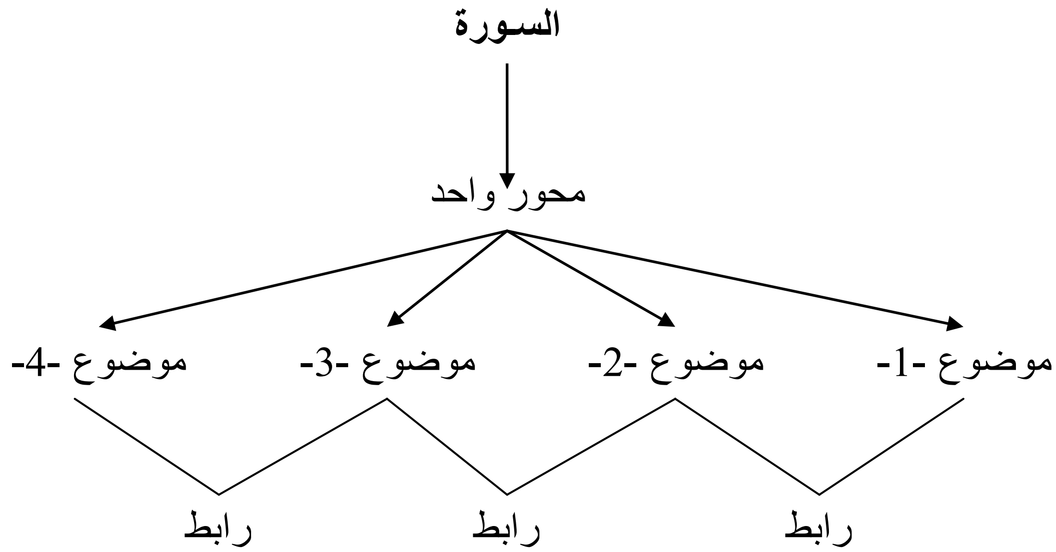
[2] ينظر المرجع نفسه، ص156.

يقول "سيد قطب "في مطلع تفسيره لسورة البقرة « هذه السورة تضم عدة موضوعات، ولكن المحور الذي يجمعها كلها محور واحد مزدوج يترابط الخطان الرئيسيان فيه ترابطا شديدا... فهي من ناحية تدور حول موقف الجماعة المسلمة في أول نشأتها وإعدادها لعهد الله»[3].

فبالرغم من أنّ سورة البقرة هي أطول سورة في القرآن، وبالرغم من أنها تحوي آيات عديدة، وأنها نزلت في فترة زمنية طويلة، وأنها تضم عدة مواضيع، إلا أنها تدور حول محور أساسي واحد خاص هو الذي جمعها (وهو المذكور سابقا).

---

(1) سيد قطب، في ظلال القرآن، ط11، مج3، دار الشروق، بيروت 1985. ص 1243.
(2) المرجع نفسه، ص 1243.
(3) المرجع نفسه، مج1، ص28.



يقول "سيد قطب" عن هذه السورة: « لها إيقاع موسيقى خاص إذا تغير في ثنايا السياق فإنما يتغير لمناسبة موضوعية خاصة، وهذا طابع عام في سور القرآن جميعا، ولا يشد عن هذه القاعدة طوال السور»(97)، فنلاحظ إذن اهتمامه بالإيقاع الموسيقي الذي تحدثه السورة الواحدة، كما اهتم بالروابط النحوية والضمائر أثناء تفسيره للبحث في الوحدة القرآنية بأسلوب راق جميل.

4-2-2- سعيد حوي و نحو النص:

---

(1) سيد قطب، المرجع السابق، مج1، ص28.

أخضع "سعيد حوي" كتابه "الأساس في التفسير" لشكل ترتيبي من شقين[98]، الأول: ترتيب القرآن كنص كلي كامل وهذا بدوره قسمه إلى أربعة أقسام:

- قسم الطوال.
- قسم المئين.
- قسم المثاني.
- قسم المفضل.

والشّق الثاني: ترتيب السورة الواحدة ضمن مجموعتها، وقسم السورة الواحدة إلى أقسام:

- القسم.
- المقطع.
- الفقرة.
- المجموعة.

ويصوغ الفرق بين هذه الأقسام في أنّ المجموعة داخلة كجزء في الفقرة الطويلة، والفقرة داخلة كجزء في المقطع، والمقطع داخل كجزء في القسم.

يقول "سعيد حوي" في مقدمة هذا الكتاب: «ولقد من الله علي منذ الصغر أنني كنت كثير التفكير في أسرار الصلة بين الآيات والسور، ووقع قلبي منذ الصغر مفتاح للصلة قي سورة البقرة والسور السبع التي جاءت بعدها، وهي بمجموعها تشكل القسم الأول من أقسام القرآن»[99].

وهكذا كشف أن السور السبع التي جاءت بعد سورة البقرة هي القسم الأول من أقسام القرآن، فكل محور تقوم عليه سورة من هذه السور السبع موجودة في سورة البقرة، هذه الأخيرة التي تتكون من مقدمة وثلاثة أقسام وخاتمة[100].

- مقدمة: تمتد من الآية (1-20).
- القسم الأول: ويتكون من ستة مقاطع.

- المقطع الأول: من الآية (21-30).
- المقطع الثاني: من الآية (31-39).

---

(98) ينظر سعيد حوي، الأساس في التفسير، ط 3، مج 1، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 1991. ص 30-31.
(99) سعيد حوي، المرجع السابق، ص 687.
(100) هذا التقسيم ذكره عمر محمد أبو خرمة في كتابه نحو النص، نقد النظرية ... وبناء أخرى. ص 58-59.

- المقطع الثالث: من الآية (40-123).

- المقطع الرابع: من الآية (124-141).

- المقطع الخامس: من الآية (142 – 152).

- المقطع السادس: من الآية (153 – 167).

- القسم الثاني: يمتد من الآية (168 – 207).
- القسم الثالث: يمتد من الآية (208 – 284).

- خاتمة: تمتد من الآية (258 – 286).

وقد حاول سعيد حوي من خلال هذا التقسيم الربط بين أجزاء هذه السورة ومضمون مختلف آياتها.

كانت هذه هي الكيفية التي يتآخذ بها النص القرآني، وقد رأينا كيف أن المفسرين والمصنفين اجتهدوا كثيرا من أجل إبراز تماسك النص وانسجامه، على أنّ الاهتمام بالتماسك والتناسب بين الآيات والسور لم يكن الانشغال الوحيد لهؤلاء، وإنما كان جزءا من انشغال أكبر هو فهم القرآن وإظهار وجوه إعجازه.

من خلال الدراسات السابقة يظهر أنه يمكن بإعادة القراءة للتراث البلاغي- النقدي- الديني (علوم القرآن، علم التفسير) إحياؤه من خلال صياغة نظريات جديدة تمتلك خصوصيتها، وتلتقي مع النظريات الغربية المعاصرة دون أن تكون تابعة لها.

الفصــل الثانــي: الاتساق والانسجام في قصيدة "مديح الظل العالي".

1- توطئــة.

المبحث الأول: الاتسـاق في قصيدة "مديح الظل العالي".

1- توطئة.

2- الإحالة.

2-1- الضمائر.

2-2- أسماء الإشارة.

2-3- أدوات المقارنة.

3-الاستبدال.

4- الحذف .

5- الوصل.

6- الاتساق المعجمي.

المبحث الثاني: الانسجام في قصيدة "مديح الظل العالي".

1- توطئة.

2- العنوان.

3- موضوع القصيدة .

4- البنية الكبرى.

4-1- توطئة.

4-2- موضوع قصيدة "مديح الظل العالي".

4-3- المعرفة الخلفية (إطار القصيدة).

4-4- البنية الكبرى.

1- توطئـــة:

يتميز الخطاب الشعري الحديث عن غيره من الخطابات بآداءات تعبيرية متميزة، وممارسات فنية تحظى باهتمام كبير وسط حاملي راية الشعر، فالخطاب الشعري خطاب فني بالدرجة الأولى، يتميز عن بعض الممارسات الفنية بعنصر اللغة الراقية وغير العادية التي تجعل منه الأكثر حضورا وتألقا على الساحة الأدبية.

وفي هذا الإطار أولينا اهتمامنا ووجهتنا صوب حركة شعرية وظاهرة فنية ازدهرت في السنوات الأخيرة من القرن الماضي في الوطن العربي، ونجحت بسبب نضوجها الفني وبسبب توقيتها الذي جاء مناسبا للأحداث التاريخية التي عاشها الوطن العربي في تلك الفترة (الحروب والثورات المختلفة)، والنهوض القومي والوطني العارم بحثا عن الجديد أو التجديد. هذه الظاهرة التي حررت الشعر من الأنساق الثابتة المعتمدة في الشعر التقليدي، واخترقت الإطار الثابت في الشكل الشعري، هي ما عرف بـ"الشعر الجديد" أو"الشعر الحر"، والتي ظهرت أولا في العراق، ثم انتشرت في باقي الأقطار العربية، وبالرغم من أنّ هناك عددا من التجارب حدثت قبل عام 1947م، إلاّ أنّ التاريخ الذي يعد البداية الرسمية لحركة "الشعر الحر" في العربية الحديثة هو عام 1947.

وترجع تسمية"الشعر الحر"إلى المصطلح الغربي"*Free verse*"بالانجليزية،و"*Vers libre*" بالفرنسية، وقد «أطلقوه في الغرب على شعر خال من الوزن والقافية كليهما. إنه الشعر الذي كتبه "ولت ويتمان"، وتلاه شعراء كثيرون في آداب أمم كثيرة»[1]، بينما "الشعر الحر" في العربية فهو «مستمد من عروض الخليل بن أحمد، قائم على أساسه، بحيث يمكن أن نستخرج من كل قصيدة حرة مجموعة قصائد خليلية»[2].

وتذهب "نازك الملائكة" إلى أنّها أول من كتب القصيدة الحرة في الشعر الحديث، وذلك في قصيدتها "الكوليرا" من خلال ديوان"شظايا ورماد"، تقول:«وكانت أول قصيدة حرة الوزن تنشر قصيدتي المعنونة الكوليـــرا. نظمتها يوم 27-10-1947، وأرسلتهـــا إلى بيــروت، فنشرتهـا

---

(1) هاشم ياغي، الشعر الحديث بين النظر والتطبيق، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1981. ص 24-25.
(2) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط13، دار العلم للملايين، بيروت 2004. ص07.

مجلة (العروبة) في عددها الصادر في أول كانون الأول 1947.»[101] .

---

(1) نازك الملائكة، المرجع السابق، ص 35.

بينما يذهب "بدر شاكر السياب" من جهة أخرى أنّ قصيدته "هل كان حبا" التي نشرت أيضا في كانون الأول عام 1947م، في ديوانه "أزهار ذابلة" قد كتبت قبل قصيدة "نازك الملائكة". وهذه القصيدة في حقيقة الأمر تقترب كثيرا من قصيدة "نازك الملائكة" السابقة من حيث التفاوت في طول الأبيات، وسيطرة النظام الواحد في التشكيل والقافية، ومن حيث الجو الرومانسي الحزين السائد في القصيدة. فهاتان القصيدتان هما حصيلة سنوات من العطاء والتجريب الشعري، وقد تبع صدورهما جدل كبير وضجة شديدة حول أي من الشاعرين كان أسبق إلى كتابة "الشعر الحر"، وهو جدل لا زال إلى يومنا هذا بالرغم من أنّ الكثيرين يرجحون "نازك الملائكة".

وبعد "السياب" و"الملائكة" ظهر"عبد الوهاب البياتي" وطلع على العالم شاعرا حديثا مكتملا عندما نشر في أوائل الخمسينات ديوانه "ملائكة وشياطين" الذي احتوى على قصائد حرة مصفاة من القالب العروضي التقليدي، كما تلى ذلك صدور ديوان "المساء الأخير" لـ"شاذل طاقة" عام 1950م، وأيضا ديوان "أساطير" لـ"بدر شاكر السياب" في نفس السنة[102]، وتوالت بعد ذلك الدواوين وراح الشعراء يحاولون النظم في هذا النوع، فتألق في مصر:صلاح عبد الصبور، أحمد عبد المعطي، وفي سوريا ولبنان:أدونيس، خليل خاوي، وفي فلسطين:فدوى طوقان، محمود درويش... هذا الأخير الذي شكل على مدى سنوات عطائه الشعري ظاهرة شعرية نادرة الوجود، ومدرسة إبداعية لافتة للنظر، من غير الممكن تجاوزها أو عدم الوقوف عندها.

ولد درويش في 13 آذار (مارس) من عام 1941م بقرية البروة بفلسطين، ثم اضطر إلى المغادرة نحو مصر عام 1972م، ومنها إلى لبنان بسبب ضغط الحكومة الإسرائيلية التي وضعته في السجون عدة مرات. وفي لبنان وصل شعر "محمود درويش" إلى مرحلته الأكثر قوة، فكتب هناك أجمل قصائده وأشهرها، والتي جعلت منه في نظر الكثيرين شاعر الثورة أو شاعر القضية

كما يسمى، وبعد سقوط بيروت عام 1982 على يد إسرائيل، خلد درويش تلك المذبحة بقصيدته "مديح الظل العالي"* التي صوّر فيها مأساة الشعب الفلسطيني ومعاناته اتجاه العدو[103].

---

[2] ينظر سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات و الحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت 2001. ص 601.

* هذه القصيدة عبارة عن ديوان مستقل بنفسه.

له مؤلفات عديدة: في الشعر: عصافير بلا أجنحة، أوراق الزيتون: عاشق الليل، يوميات جريح فلسطيني، أعراس، سرير الغريبة، حالة حصار، عابرون في كلام عابر...

وفي النثر: شيء عن الوطن، يوميات الحزن العادي، وداعا أيتها الحرب ودائما أيها السلم، ذاكرة للنسيان...

كما كان له إسهامات سياسية بارزة أهمها كتاب "إعلان الاستقلال الفلسطيني" الذي نشر في الجزائر عام 1988م.

توفي درويش في 09 أغسطس (أوت) عام 2008 بولاية تكساس الأمريكية متأثرا بمضاعفات صحية ألمّت به إثر عملية جراحية أجريت على قلبه.

فيمكن القول إذن أنّ "محمود درويش" - هذا الشاعر الذي ارتبط اسمه منذ البداية باسم القضية الفلسطينية- استطاع بقدرته وبراعته اقتناص اللحظات الشعرية من خلال لغة صادقة ترتقي بالشعر في وصفها الحامل الأكبر له، هذا ما جعله في نظر الكثيرين واحدا من الشعراء الذين استطاعوا أن يحفظوا هيبة الشعر في زمن يعلن موت الشعر ويتاجر بأرواح الشعراء.

المبحث الأول : الاتساق في قصيدة "مديح الظل العالي".

1- توطئة:

يقصد بالاتساق الترابط والتماسك بين أجزاء النص ومكوناته(الفقرات، الجمل، الكلمات)، ولا يكون ذلك إلاّ بأدوات وروابط شكلية معينة، هذه الأدوات تؤدي دورا فعالا في تحقيق الوحدة الكلية للنص، إذ لا يمكن دراسة عنصر واحد منها بمعزل عن العناصر الأخرى، وعن المجموع ككل، والهدف من ذلك هو الوصول إلى أقصى درجات الإقناع.

والاتساق معيار «يهتم بسطح النص»[104]، ودراسة الوسائل التي تتحقق بها «خاصية الاطراد أو الاستمرارية *Continuité* »[2]، والمقصود بسطح النص: «الأحداث اللغوية التي ننطق بها أو نسمعها في تعاقبها الزمني، والتي نخطها أو نراها. وهذه الأحداث أو المكونات ينتظم

---

[1] ينظر أحمد عمر شاهين، موسوعة كتاب فلسطين في القرن العشرين، ط 1، دائرة الثقافة - منظمة التحرير الفلسطينية، دمشق 1992. ص 426.

[1] Marie Anne Paveau - Georges Elia Sarfati, op.cit, p 188.

[2] جميل عبد المجيد، بلاغة النص مدخل نظري و دراسة تطبيقية، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة 1999. ص 15.

[3] سعد مصلوح، المرجع السابق، ص154.

[4] محمد خطابي، المرجع السابق، ص18.

بعضها مع بعض تبعا للمباني النحوية، ولكنها لا تشكل نصا إلاّ إذا تحقق لها من وسائل السبك ما يجعل النص محتفظا بكينونته واستمراريته»[3]، فالمعيار المختص برصد هذه الاستمرارية وتجسيدها هو الاتساق الذي يعد صفة من أهم صفات النص المترابط.

وأهم عناصر الاتساق الموجودة في القصيدة ما يلي:

2- الإحالة:

سبق وذكرنا أنّ العناصر التي تملك خاصية الإحالة تضم الضمائر وأسماء الإشارة وأدوات المقارنة. سنعرضها بشكل موجز ثم سنعمد إلى رصد حضورها داخل القصيدة.

2-1- الضمائر:

إذا نظرنا إلى الضمائر من زاوية الاتساق أمكن التمييز بين «أدوار الكلام التي تندرج تحتها جميع الضمائر الدالة على المتكلم، والمخاطب، وهي إحالة لخارج النص بشكل نمطي»[4]، حيث تشير إلى متكلم ومتكلمين أو مخاطب ومخاطبين خارج إطار هذا النص، وبين الأدوار الأخرى التي تحيل دوما إلى متقدم موجود داخل النص.

2-1-1- ضمائر المتكلم:

إذا تأملنا القصيدة جيدا سنجد أنها حافلة بهذا النوع من الضمائر، وتتمثل هذه الضمائر خاصة في المفرد المتكلم (أنا-ي) ثم ضمير الجمع المتكلم (نحن-نا) حيث نجد(176 ضمير للمتكلم) بما فيها المفرد والجمع.

إن الضمير "أنا" في القصيدة يحيل إلى الشاعر نفسه، كتحديد لهويته حينما يتساءل عن هذه الهوية، ويجيب، فيقول:

«أنا الحجر الذي شد البحار إلى قرون اليابسة
وأنا نبي الأنبياء
وشاعر الشعراء
منذ رسائل المصري في الوادي إلى أشلاء طفل في شاتيلا
أنا أول القتلى وآخر من يموت
إنجيل أعدائي وتوراة الوصايا اليائسة
كتبت على جسدي
أنا ألف وباء في كتاب الرسم»[105]

---

[1] محمود درويش، مديح الظل العالي، ط 2، دار العودة، بيروت 1984. ص 110-111.

وهكذا تحددت هوية الشاعر، فهو الحجر الصامد الذي يبقى مدى العصور ولا يفنى ولا يزول، كما أنه نبي الأنبياء وسيد الشعراء، والشاهد على قداسة الأرض وأصالتها، إنه يجعل نفسه مكان كل شهيد توفي من أجل تحرير بلده ونصرة قضيته، وآخر من سيموت من أجل القضية ذاتها. وفي الأخير وبعد عرض مفصل للأحداث التي عاشها الشعب الفلسطيني نجد الشاعر يجيب عن سؤاله: هل أنا ألف و باء؟ فيؤكد أنه ألف و باء في كتاب الرسم. وبعد تحديد الهوية يبرز الشاعر نفسيته ومشاعره:

«أنــا لا أحبــك

غمسّي بدمي زهورك و انثريها

حــول طائـرة تطــارد عاشقيـن

والبحر يسمع، أو يوزع صوته بين اليدين

وأنــا أحبــك

غمّســي بدمـي زهــورك و انثريهــا

حول طائرة تطاردني وتسمع ما يقول البحر لي»(106)

حيث يمثل الضمير المتصل (ي) العائد على المتكلم إحالة مقامية (الضمير (ي) يحيل إلى الشاعر) فالشاعر يعلن هنا حبه لبيروت في حالة عاطفية ونفسية وانفعالية متقلبة، وطغيان ضمير المتكلم المتصل (ي) في القصيدة يوحي بالنزوع إلى تحقيق الذات الفردية وتأكيدها.

ويقول في موضع آخر:

«جسدان في تابوت هذا الشرق نحن

يزودّان المنسيّ بالصرخات،

نحن بشارة الميلاد نحن

وصورتان لخطوة قد حاولت

قــد حاولــت

قــد حاولــت

أن تهدي الشرق المشاعا.

يا أهل لبنــان... الوداعــا.»(107)

---

(2) المصدر نفسه، ص 46.

فالضمير "نحن" يحيل بشكل نمطي إلى متكلم خارج القصيدة وهو الشعب الفلسطيني.
ومن ذلك أيضا قول الشاعر:

«نحتمي بستارة الشباك، تهتز البناية. تقفز الأبواب. أمريكا
وراء الباب أمريكا
ونمشي في الشوارع باحثين عن السلامة،
من سيد فننا إذا متنا ؟
عرايا نحن، لا أفق يغطينا ولا قبر يوارينا
ويا.. يا يوم بيروت المكسّر في الظهيرة
عجّل قليلا
عجّل لنعرف أين صرختنا الأخيرة.»[(108)]

إن الضمير في الأفعال (نحمي-نمشي-نعرف) يحيل على الشعب الفلسطيني، هذا الشعب المطارد الباحث عن الغطاء والأمن والسلام الدائم، والحالم والآمل بتوحد العرب في فلسطين وفي بيروت أرض السلام ورمز هذه القضية. فالشاعر يمزج بين الواقع والحلم، يحلم لأنّ الحلم وسيلته، مادام هذا الواقع بعيدا عن الوحدة العربية حين يصرخ فيقول:

«وحدنا بمعجزة فلسطينية ..
بيـروت قصتنـا
بيـروت غصتنـا
وبيروت اختبار الله جربناك جربناك»[(109)]

حيث يحيل الضمير المتصل "نا" أيضا إلى الشعب الفلسطيني.

2-1-2- ضمائر المخاطب:

حضرت ضمائر المخاطب وبرزت بشكل لافت للانتباه في القصيدة، وتمثلت بشكل خاص في الضمير المنفصل المذكر "أنت" والمتصل "ك" اللّذين تكررا فيها (135 مرة)، ففي أحد

---

(1) محمود درويش، المصدر السابق، ص 102 – 103.
(2) المصدر نفسه، ص 59-60.
(1) محمود درويش، المصدر السابق، ص 11.
(2) المصدر نفسه، ص 117-118.

المقاطع التي تكرر فيها هذين الضميرين عدة مرات، وعند البدء في قراءته نجد أنّ إحالة الضمير غامضة ومبهمة، حيث بدأ بقوله:

«لست آدم كي أقول خرجت من بيروت منتصرا على الدنيا
ومنهزما أمام الله.
أنـت المسألـهْ.
الأرض إعلان على جدران هذا الكون،
حبة سمسم، قتلاك
والباقـي سـدى
(...)
لـك أن تكـون - ولا تكون
لـك أن تكون
أو لا تكـون..
كل أسئلة الوجود وراء ظلك مهزلهْ.
والكون دفترك الصغير،
وأنت خالقه،
فدوّن فيه فردوس البداية، يا أبي.»(110)

إنّ الضمير المنفصل "أنت" والمتصل "ك" يحيلان هنا كما يذكر الشاعر إلى الأب، ولكن السؤال المطروح: من هو الأب الذي تحدث عنه الشاعر؟ عند العودة إلى قراءة هذا المقطع جيدا نجده يقول: خرجت من بيروت منتصرا ومنهزما أمام الله، فهو بهذا يقصد العدو ويهزأ منه.

كما نجده يكرر (أبي) مرة أخرى، لكن المقطع الذي وردت فيه يختلف معناه عما سبق، فيبدأ بالحديث عن أماكن أخرى عانت مثل فلسطين، يقول:

«لا لست آدم كي أقول خرجت من بيروت أو عمان أو
يافا، وأنت المسألهْ
فاذهب إليك، فأنت أوسع من بلاد الناس، أوسع من
فضاء المقصلهْ
مستسلما لصواب قلبك
تخلع المدن الكبيرة والسماء المُسدلهْ

وتشيد أرضا تحت راحتك الصغيرة.»[111]

فالشاعر هنا يقصد شخصا آخر تختلف أوصافه ومميزاته عن الأوصاف السابقة التي نسبها للعدو، إنه يقصد صاحب الأرض. ثم يواصل موضحا صفاته أكثر:

«عبثا تحاول يا أبي ملكا ومملكة
فسر للجلجلهْ
واصعد معي
لنعيد للروح المشرّد أولهْ
ماذا تريد، وأنت سيّد روحنا
يا سيد الكينونة المتحولهْ ؟»[112]

مما سبق نلاحظ أنّ هناك غموضا في إحالة ومرجع الضمير، إذ نجد الضمير "أنت" في (تحاول، فسر، اصعد، تريد) يحيل إلى نوعين من الأشخاص هما اليهودي المستعمِر والفلسطيني المستعمَر، فالشاعر يخاطب إما أخاه الفلسطيني أو عدوه الإسرائيلي. وفي مقطع آخر من القصيدة يخاطب الشاعر مكانا أحبه كثيرا ألاّ وهو بيروت، البلد الثاني الذي كتب من أجله القصيدة كلها، وقد جاء الخطاب بطريقة ضمنية:

«نامي قليلا، يا ابنتي، نامي قليلا
الطائرات تعضني. وتعض ما في القلب من عسل
فنامي في طريق النحل ،نامي
قبل أن أصحو قتيلا.
(...)
كنّا نعدّ على أصابع كفّك اليسرى مسيرتنا
وننقصها رحيلا.
نــامـــي قليــلا.»[113]

الضمير (ي) في (نامي-ابنتي) يحيل إلى بيروت التي يخاطبها الشاعر ويعلن حبه لها، كما نجده أيضا في هذا المقطع يستعمل الضمير"نا" في (كنا) الذي يحيل إلى الفلسطينيين اللاجئين إلى بيروت.

---

(1) محمود درويش، المصدر السابق، ص 122-123.
(2) المصدر نفسه، ص 123-124.

(1) محمود درويش، المصدر السابق، ص 30-31.

مما سبق نلاحظ أنّ ضمائر الخطاب انحصرت في مخاطبة الفلسطينيين، مخاطبة العدو ومخاطبة بيروت، ولم تخرج عن هذا الإطار، وعند النظر إلى القصيدة كلها سنجد أنّ الإحالة المقامية تتردد فيه أكثر (260 مرة)، وهذا ما ساعد بشكل واضح في اتساق القصيدة.

2-1-3- ضمائر الغائب:

عندما نرصد ضمائر الغائب في القصيدة نجد أنها حاضرة فيها (113 مرة)، وهي بذلك أسهمت إلى حد ما في تماسك القصيدة، خاصة وأنّ المسافة بين المحيل والمحال إليه مسافة قصيرة ومباشرة، هذا ما زاد في ارتباط أجزاء القصيدة وتماسك أقسامها، وتمثلت ضمائر الغائب في الضمير المنفصل "هي" والضمائر المتصلة (الهاء-هم-واو الجماعة)، وتختلف إحالة كل ضمير عن الآخر. ومن النماذج الدالة على ذلك قول الشاعر:

«بيــروت - لا
ظهري أمام البحر أسوار و.. لا
قد أخسر الدنيا، نعم،
قد أخسر الكلمات والذكرى
ولكني أقول الآن: لا.
هي آخر الطلقات - لا.
هي ما تبقى من هواء الأرض - لا.
هي ما تبقى من حطام الروح - لا.»[114]

إنّ المقطع السابق والمكون من ثمانية أسطر انطوت على ثلاثة ضمائر، كلها تحيل على اللفظ المفتاح بيروت (ما تبقى للشاعر بعد فلسطين الجريحة، لأنها مأواه) هذا ما جعل الجمل الثماني بعد تجاوز الجملة الأولى متماسكة معها لتكوّن بذلك نسيجا نصيا مترابطا، فالضمير إذن يتعلق - للضرورة النحوية الدلالية- بمرجع معين يسبقه وتحديد دلالة هذا المرجع قرينة تعين على إزالة الإبهام الذي يتلبس بالضمير عند الاستعمال[2].

وفي موضع آخر يتحدث الشاعر عن صبرا:

---

[1] محمود درويش، المصدر السابق ، ص 35.
[2] ينظر إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1991 . ص 197 .
[3] محمود درويش، المصدر السابق، ص 82-83.

«صبرا بقايا الكف في جسد قتيلْ

ودعـــت فرسانهـــا و زمانهـــا

واستسلمت للنوم من تعب، ومن عرب رموها خلفهم

صبرا وما ينسى الجنود الراحلون من الجليلْ

لا تشتري، وتبيع إلاّ صمتها.» (3)

يعود ضمير الغائب المتصل "ها" (فرسانها، زمانها، صمتها) في مرجعه وإحالته قبليا على "صبرا"، هذه المدينة الفلسطينية التي عانت حربا وخرابا أكثر بشاعة ودمارا مما رأته بيروت المدينة اللبنانية، فـ"صبرا" ودعت فرسانها أي أبطالها الشهداء الذين دافعوا عنهـا، وزمانها الذي ألف الثورة والكفاح، فبتوديعها لهما استسلمت للأمر الواقع، لأنها لم تجد جدوى من العرب الذين تناسوها وأهملوها، والذين يقول عنهم الشاعر:

«سقط القنــاع

عرب أطاعوا رومهم

عرب وباعوا روحهم

عـرب.. وضاعـوا.»(115)

فالضمير "هم" في (رومهم-روحهم) يحيل قبليا إلى متقدم هو العرب، وهؤلاء العرب الذين يتحدث عنهم الشاعر ويقصدهم واضحون هم العرب الذين سقط القناع وانكشف عن وجوههم، والذين زيفوا وادعوا حبهم لفلسطين، ورضخوا لعدوهم.

كما يظهر ضمير آخر وهو "واو الجماعة" الذي تبدو إحالته مبهمة نوعا ما، إذ الشاعر لا يذكر نوع الأشخاص الذين يتكلم عنهم:

«صبرا- تخاف الليل. تسنده لركبتها

تغطيه بكحل عيونها، تبكي لتلهيه:

رحلوا وما قالوا

شيئا عن العودهْ

ذبلوا وما مالوا

عن جمرة الوردهْ!

عادوا وما عادوا

---

(1) محمود درويش، المصدر السابق، ص 39.

لبداية الرحلة»[116]

نسب الشاعر هنا فعل الخوف والبكاء لصبرا التي نجد أنّ ضمير الجمع في (رحلوا- قالوا- ذبلوا-مالوا-عادوا) يحيل قبليا إليها، هذه المدينة التي أبدت خشيتها وخوفها بعد رحيل أكثر أولادها ورجالها عنها باحثين عن السلام والطمأنينة في مكان آخر.

كما نجد في بعض الأحيان اقتران هذه الضمائر بعضها ببعض كاقتران ضمير المتكلم المتصل (ي) بضمير الجمع (أنتم) في قوله:

«هذا دمي، يا أهل لبنان، ارسموه
قمرا، على ليل العرب.
هذا دمي- دمكم خذوه ووزّعوه
شجرا على رمل العرب.
هذا رحيلي عن نوافذكم وعن قلبي انحتوه
حجرا على قبر العرب
هذا نشيجي، مزقوه وبعثروه
مطرا على أرض العرب.»[117]

إن الضمير "ي" في(دمي-رحيلي-قلبي-نشيجي) يحيل إلى المتكلم، وهو الشاعر الذي يخاطب أهل لبنان، ويطلب منهم أن يرسموا-يأخذوا-يوزعوا-ينحتوا-يمزقوا-يبعثروا، وهنا يصبح الفرد مجرد تمثيل للجماعة ككل. كما نجد الضمير (أنتم) في هذه الأفعال يحيل إلى الشعب اللبناني الذي يأمره الشاعر ويدعوه إلى المواجهة وعدم الاستسلام، وإلى الدفاع عن القضية الفلسطينية، هذه القضية التي أرغمت الشاعر على أن يعيش دائما فوق حافة التوتر والاضطراب.

مما سبق نستنتج أنّ الشاعر قد وظف الضمائر المتصلة و المنفصلة بكل أنواعها: المتكلم، المخاطب، الغائب، هذا ما ساعد على فهم الأشخاص والأشياء المحال إليها داخل وخارج القصيدة، فلعبت بذلك دورا هاما في اتساقها. وكان مرجع الشاعر يبدو أحيانا مبهما نوعا ما، ولكنه انحصر على الشاعر ذاته، على وطنه، على بيروت، على الشعب الفلسطيني، على العرب

---

(2) المصدر نفسه، ص 86-87.
(1) محمود درويش، المصدر السابق، ص 98-99.

وعلى العدو، فمرة يظهر هذا الضمير ومرة يخفيه لإعطاء بصمة من الغموض من أجل التوسع أكثر في مضمون القصيدة، والتعمق في فهمها.

2-2- أسماء الإشارة:

تعد أسماء الإشارة من وسائل الإحالة أيضا، وهي محيلات نصية بشكل نمطي تقوم بالربط القبلي و البعدي، غير أنّ الغالب عليها هو الربط القبلي كونها تربط عنصرا متأخر بعنصر سابق، ومن ثمة كان إسهام أسماء الإشارة في اتساق النص.

وإذا بحثنا في حقل أسماء الإشارة الموجودة في القصيدة وجدناها حاضرة فيه بصورة ملحوظة وقوية، هذا ما جعلنا نجزم أنّها ساهمت بشكل مباشر في اتساقها. ومن أكثر أسماء الإشارة ورودا في القصيدة "هذه" في قوله:

«آه، يا دمنا الفضيحة، هل ستأتيهم غماما،
هذه أمم تمر وتطبخ الأزهار في دمنا
وتزداد انقساما.
هذه أمم تفتّش عن إجازتها من الجمل المزخرف..
هذه الصحراء تكبر حولنا.»(118)

وقوله أيضا:

«هـذه سفنـــي الأخيرة
ترسو على دمع المدينة، وهي ترفع رايتي.»(119)

فقد استعمل الشاعر اسم الإشارة "هذه" ليحيل بعديا إلى الأمم، وإلى الصحراء الشاسعة، ويقصد بالصحراء الشاسعة هولها وغربتها وشساعتها الغارقة في التيه، وتحيل أيضا إلى السفن الأخيرة التي ترسو على دمع المدينة، وترفع راية عالية لكنها ليست بيضاء، أي ليست راية الاستسلام. ومن ذلك قوله أيضا:

---

(1) محمود درويش، المصدر السابق، ص 26-27.
(2) المصدر نفسه، ص 105.

«لــولا

هذه الدول اللّقيطة لم تكن بيروت ثكلى!

بيروت - كلا.»[120]

حيث يحيل اسم الإشارة "هذه" إلى الدول اللّقيطة، وهي الدول العربية التي تتفرج على مأساة ومعاناة الشعب الفلسطيني لكنها تبقى واقفة بلا حرّاك.

أمّا فيما يخص اسم الإشارة "هذا" فقد جاء في قول الشاعر:

«يا هيروشيما العاشق العربي أمريكا هي الطاعون، والطاعون

أمريكا

نعسنا. أيقظتنا الطائرات وصوت أمريكا

وأمريكا لأمريكا

وهذا الأفق اسمنت لوحش الجوّ.»[121]

في هذا المقطع يصور الشاعر خيبات العرب المتتالية، ويقدمها في مشهد هزلي مضحك لافت للانتباه، أما اسم الإشارة "هذا" فيحيل قبليا إلى الدمار والخرّاب الذي تحدثه هذه الحرب، حرب أمريكا وإسرائيل على العرب ككل، أمريكا التي تحاول أن تبحث عن مكان لإسرائيل في الشرق الأوسط، أمّا العرب فإننا نجدهم يقومون بالاجتماعات ويناقشون أزمة وجود إسرائيل بينهم، وخطرها دون التوصل إلى حل فاصل، وفي أثناء ذلك هناك الحرب التي يذهب ضحيتها الأبرياء من أطفال وشيوخ ونساء. وجاء أيضا اسم الإشارة في:

«هذا دمي يا أهل لبنان، ارسموه

قمرا على ليل العرب

هذا دمي، دمكم خذوه ووزعوه

شجرا على رمل العرب

هذا رحيلي عن نوافذكم وعن قلبي انحتوه

حجرا على قبر العرب

هذا بكاء رصاصنا، هذا يتيم زواجنا، فلترفعوه

---

[3] المصدر نفسه، ص 40

[1] محمود درويش، المصدر السابق، ص 59.

سهرا على عرس العرب.

هذا نشيجي. مزّقوه وبعثروه

مطرا على أرض العرب.»[122]

يبدو اسم الإشارة "هذا" واضحا وضوح المشار إليه، فهو يحيل قبليا إلى دم ورحيل الشاعر، من خلال تأكيده انتماءه إلى وطن العروبة في كل مكان - في ليل العرب - رمل العرب - قبر العرب - عرس العرب ، وهذا يدل على تمسك الشاعر بعروبته وأصالته لدرجة أنّه يريد أن ينحتوا رحيله أي موته على حجر العرب. كما يحيل أيضا اسم الإشارة "هذا" إلى بكاء الرصاصّ، أي رصاص البنادق والرشاشات الذي يجب رفعه، حتى يسهر على فرح وعرس العرب. كل هذه الإحالات والإشارات التي أشار إليها الشاعر تعصف صارخة باسم العروبة والعرب للتوحيد، حيث ينادي أهل لبنان آملا أن ينهض العرب من سباتهم.

كما استعمل الشاعر أسماء الإشارة الدالة على المكان:

«لو أستطيع أعدت ترتيب الطبيعة

ههنا صفصافة .. وهناك قلبي

ههنا قمر التردد

ههنا عصفورة للانتباه

هناك نافذة تعلّمك الهديلا»[123]

حيث يحيل اسم الإشارة "هنا" و"هناك" قبليا إلى الطبيعة.

ونصادف أيضا اسم الإشارة "تلك" في قوله:

«حدقت في كفّي

لأبصر ما وراء البحر-

تلك وسيلتي في تبصر الأشياء.»[124]

ويحيل اسم الإشارة "تلك" هنا إلى وسيلة الشاعر في التبصر بمعناها الميتافيزيقي أي العلم بالغيب وبالمجهول، فهو يحدق في كفه ولا يجد سوى البحر، عنوان الهجرة الدائمة والضياع المستمر.

---

[2] المصدر نفسه، ص 98-99.

[1] محمود درويش، المصدر السابق، ص 32-33.

[2] المصدر نفسه، ص 100-101.

2-3- أدوات المقارنة:

تعرف أدوات المقارنة على أنها «كلمات مخصوصة في كل لغة تشير إلى مقارنة عامة أو خاصة»[125]، وهذه الخاصة والعامة هي أدوات نصية لا تختلف عن الضمائر وأسماء الإشارة في كونها تؤدي وظيفة اتساقية لا محال.

وبالنسبة لقصيدة "مديح الظل العالي" فإنّ أدوات المقارنة لم ترد فيها سوى أربع مرات، وقد اقتصرت على الأداتين "غير - مثل"، يقول الشاعر:

«كنا وردة السور الطويل وما تبقى من جدار
ماذا تبقى غير قصيدة الروح المحلّق في الدخان قيامة
وقيامة بعد القيامة - خذ نثاري»[126]

حيث تمثل الأداة "غير" أول أداة مقارنة تشير إلى التخالف في هذه القصيدة، كما أنّ هناك أداة أخرى مستعملة تشير إلى التشابه، وذلك في قوله:

«والآن، والأشياء سيّدة، وهذا الصمت عال كالذبابة
هل ندرك المجهول فينا ؟ هل نغني مثلما كنا نغنّي ؟
سقطت قلاع قبل هذا اليوم، لكن الهواء الآن حامض»[127]

فالشاعر هنا يتحدث عن النهاية ويترقبها، نهاية كل كائن بشري، تنفصل ذاته عن الحياة، هذه الحياة التي أجبرته على أن يبتعد عن وطنه ويغرق في الصمت الدائم، حين شبه هذا الصمت العالي بالذبابة، فاستعمل لأجل ذلك أداة المقارنة "مثل". وقد وردت نفس الأداة في قوله:

«بيروت اختبار الله، جرّبناك جرّبناك.
من أعطاك هذا اللغز ؟ من سمّاك؟
من أعلاك فوق جراحنا ليراك ؟
فاظهر مثل عنقاء الرماد من الدمار!»[128]

---

(1) عمر محمد أبو خرمة، المرجع السابق، ص 82.
(2) محمود درويش، المصدر السابق، ص 08.
(3) المصدر نفسه، ص 23.
(4) المصدر نفسه، ص 11.

يمثل الشاعر هنا بطائر العنقاء، هذا الرمز الأسطوري الذي يضرب به المثل في الشيء الصعب المنال والبعيد الممتنع، وهو يعترف باستحالة تحقيق ما يأمله وما يرجوه من تحرير وطنه وخروج العدو والعيش بسلام.

بما أنّ أدوات المقارنة لم تكن حاضرة في القصيدة بصورة كثيفة، فإن هذا يدفعنا إلى أن نؤكد أنها لم تسهم في اتساق القصيدة.

3- الاستبدال:

تعتبر العلاقة الاستبدالية وسيلة أساسية تعتمد في اتساق النص، وشكلا مهما من العلاقات النصية القبلية لأن العنصر المتأخر يأتي بديلا لعنصر متقدم، هذا ما يجعلها قادرة على تحقيق الاتساق كونها تربط بين عنصرين متباعدين، ويرى "هاليداي" و"رقية حسن" أنّه «ينبغي البحث عن الاسم أو الفعل أو القول الذي يملأ هذه الثغرة في النص السابق، أي أنّ المعلومات التي تمكن القارئ من تأويل العنصر الاستبدالي توجد في مكان آخر في النص».[129]

أما إذا جئنا إلى هذه القصيدة فإننا نجد أنها تخلو تماما من هذا النوع من الاتساق.

4- الحـذف:

يقصد بالحذف «ذلك الضرب من الحذوف الذي يقع بحذف عنصر لغوي سبق ذكره في الخطاب»[130]، أي هو حذف عنصر في المقطع النصي على خلفية وجوده في المقطع النصي السابق، وبالتالي فإنّ استحضاره متوقف على المتلقي من خلال ما يمتلكه من معلومات ومعارف مسبقة خاصة بذلك الموضوع، وبناء على هذا ذهب "محمد خطابي" إلى تحديد أهمية الحذف في قوله: «دور الحذف في الاتساق ينبغي البحث عنه في العلاقة بين الجمل وليس داخل الجملة الواحدة»[131]، وعلى هذا نجد أنّ الحذف يختلف عن الإحالة والاستبدال في عدم وجود أثر عن المحذوف فيما يلي من النص.

ويظهر الحذف الاتساقي في قصيدة درويش:

«كم كنت وحدك، يا ابن أمّي،

يا ابن أكثر من أبٍ،

كم كنت وحدك

---

[1] محمد خطابي، المرجع السابق، ص 20-21.

[2] يوسف أبو العدوس، المرجع السابق، ص 237.

[3] محمد خطابي، المرجع السابق، ص 22.

ألقمح مرّ في حقول الآخرين

والماء مالح

والغيم فولاذ. وهذا النجم جارح

وعليك أن تحيا وأن تحيا

وأن تعطي مقابل حبة الزيتون جلدك.»[132]

فبدلا من أن يعيد الشاعر في كل مرّة الجملة الندائية "يا ابن أمي" حذفها واكتفى بقوله:عليك أن تحيا (يا ابن أمي) وأن تحيا، وأن تعطي (يا ابن أمي) مقابل حبة الزيتون جلدك، وهنا يتبادر إلى ذهننا تساؤل مهم ومثير:كيف يمكن للإنسان أن يكون ابن أكثر من أب؟ وماذا قصد الشاعر بذلك؟!. عند التعمق في القصيدة نجد أن الوحيد هو الشعب الفلسطيني الذي كنى له الشاعر بقوله: "ابن أمي"، والأم هي الأرض أو هي وطن الشاعر "فلسطين"، وابن أكثر من أب هم الحكام العرب أو الأنظمة العربية التي تدعي تبني القضية الفلسطينية أو تحرير فلسطين، ليعيد السؤال في آخر المقطع: كم كنت وحدك ؟ تأكيدا منه أنّ هذا الادعاء لا وجود له.

ويقول درويش أيضا:

«بيروت ليلا:

(ه) لا تنامي كل هذا الليل

(ه) لا تتحدثي عما يدور وراء هذا الباب

(ه) لا ترمي ثيابك

(ه) لا تعريني تماما

(ه) لا تقولي الحب

(ه) لا تعطي سوى فخذيك.»[133]

إنّ المقطع أعلاه يظهر بجلاء كيف أن كل فراغ حلت فيه العلامة (ه) إنما هو محيل إلى العنصر المفترض "بيروت"، هذه الأخيرة التي صورها الشاعر في صورة امرأة جميلة

امتزجت رغبته نحوها بالحرب، حيث يريد امتلاكها وإبعادها عن أنين الحرب الذي أرهقها وأتعبها، ومن الملاحظ أنّ هذه الجمل تتابع فيما بينها دون وجود روابط نحوية.

ومن الأمثلة الأخرى الدالة على الحذف:

---

(1) محمود درويش، المصدر السابق، 16-17.

(2) المصدر نفسه، ص 66-67.

«يا أهل لبنان... الوداعا.
اسمان للتوحيد نحن:
على مشيئتنا أردنا أن نكون
ولا يكون الناس في الدنيا متاعا.
يا أهل لبنان... الوداعا»[1]

إنّ مكان النقاط الثلاثة يبدو وكأنه تم حذف لكلمة ما، فنستطيع أن نعوض ونضع اللّفظة التي تناسب السياق من خلال قراءتنا كأن نقول يا أهل لبنان (الأصدقاء - الكرماء - الأشقاء- الشرفاء...)، وهنا تكمن علاقة النص بمتلقيه، إذ ترك الشاعر مجالا للمتلقي ليصبح طرفا في هذه العملية.

كما يتحدث الشاعر عن "صبرا" ويحذفها في بعض العبارات:

«صبرا - بقايا الكف في جسد قتيل
ودعت فرسانها وزمانها.
واستسلمت للنوم من تعب، ومن عرب رموها خلفهم.
صبرا - وما ينسى الجنود الراحلون من الجليل
لا تشتري وتبيع إلاّ صمتها»[2]

(ودعت-استسلمت-تشتري-تبيع) كلها أفعال تعود على "صبرا" التي حذفها الشاعر في هذه الجمل تجنبا منه للتكرار أكثر، حيث تكررت "صبرا" في هذه المقاطع أكثر من خمسة عشر مرة، حتى أصبحت بهذا محورا أساسيا إذ ارتبطت بالنوم في الليل الشاق المتعب، وبأعمال الجنود وعنفهم، وما صاحبها من أعمال الدمار والخرّاب. فالحديث عن صبرا أشبه بحلم مخيف

---

(1) محمود درويش، المصدر السابق، ص 103.
(2) المصدر نفسه، ص 82-84.

على عيني الشاعر من هول مذبحة "صبرا وشاتيلا" اللّتين بقيتا راسختين في ذهن كل عربي، كما يكشف الشاعر هنا عن سقوط كل شيء، سقوط الأقنعة وانكشاف الزيف والواقع، فلم يبق لصبرا إلاّ توديع أبنائها نحو هجرة لا تنتهي.

وبهذا كان الحذف من عناصر الاتساق البارزة في القصيدة، والتي ساهمت إلى حد بعيد في تلاحم وترابط أجزائها.

5- الوصل:

يعد الوصل علاقة اتساق أساسية في النص، وذلك لأنه يعمل على تقوية الأسباب الرابطة بين الجمل وجعلها متماسكة، فإذا كانت الوسائل السابقة: الإحالة - الاستبدال - الحذف، تعمل على اتساق النص وانسجامه فإن الوصل يعمل على تحقيق الاتساق الوظيفي للنص.

وقد كان لأدوات الوصل حضور في النص وساهمت بصورة كبيرة في ترابط القصيدة، وأهم هذه الأدوات التي استخدمها الشاعر:

الواو ⇐ 382 مرة ⇐ 65,81 %.

اللام ⇐ 98 مرة ⇐ 16,89 %.

الفاء ⇐ 47 مرة ⇐ 8,10 %.

أو ⇐ 32 مرة ⇐ 5,51 %.

السين ⇐ 17 مرة ⇐ 2,93 %.

ثم ⇐ 5 مرات ⇐ 0,86 %.

وإذا ما أحصينا عدد مرات استخدام أدوات الوصل كلها داخل القصيدة وجدناها تزيد عن "580" مرة، وبهذا تكون قد ساعدت بشكل كبير على تماسك القصيدة وتلاحمها، ومن هذه الأدوات حرف العطف "الواو" الذي تكرر في مقطع واحد عدة مرات مما جعل من المقطع كلا متكاملا ومتناسقا:

«ألقمح مر في حقول الآخرين

والماء مالح

والغيم فولاذ. وهذا النجم جارح

وعليك أن تحيا وأن تحيا

وأن تعطي مقابل حبّة الزيتون جلدك.»[1]

وقوله:

«سقط القناع
لا إخوة لك يا أخي، لا أصدقاء
يا صديقي، لا قلاع
لا الماء عندك، لا الدواء، ولا السماء ولا الدماء ولا الشراع.
ولا الأمام ولا الوراء.»[2]

وقوله أيضا:

«يرقص حول خنجرهْ ويلعقه. يغني لانتصار الأرز موالا،
ويمحو
في هدوء.. في هدوء لحمها عن عظمها
ويمدّد الأعضاء فوق الطاولة
ويواصل الفاشي رقصته ويضحك للعيون المائله
ويجنّ من فرح، وصبرا لم تعد جسدا.»[3]

فهذه المقاطع توضح على نحو جلي كيف قام درويش بالاتكاء على الواو وحدها كأداة وصل رئيسية في ربط عرى النص وجمله، بينما ظهرت الأدوات الأخرى على قلة مقارنة بالواو من مثل: لام الجر، الفاء، السين، أو... وهي جميعها تندرج تحت إطار ما يسمى بـ«الوصل المنطقي»[4].

---

(1) محمود درويش، المصدر السابق، ص 17.
(2) المصدر نفسه، ص36.
(3) المصدر نفسه، ص 88.
(4) يوسف أبو العدوس، المرجع السابق، ص 239.

ولقد ظهرت "لام الجر" في بداية القصيدة لتعزز دلالة الانكسار والإحباط يقول الشاعر:

«بحر لأيلول الجديد. خريفنا يدنو من الأبواب..
بحر للنشيد المرّ. هيأنا لبيروت القصيدة كلها.
بحر لمنتصف النهار.
بحر لرايات الحمام، لظلّنا، لسلاحنا الفردي

بحر للزمان المستعار.

ليديك، كم من موجة سرقت يديك.»(134)

كما كان لأداة العطف "ثم" حضور في بعض المقاطع:

«حدقت في كفّي

لأبصر ما وراء البحر-

تلك وسيلتي لتبصر الأشياء-

بحر، ثم بحر، ثم بحر. » (135)

ونجد على منوال السطر الأخير أسطرا أخرى موجودة في القصيدة، حيث كرر الشاعر كلمة "بحر" ثلاث مرات، وتوسطها بنفس حرف الربط "ثم" الذي يفيد الترتيب، وهو بذلك يؤكد لا نهاية هذا البحر المترامي الأطراف.

ويقول الشاعر في موضع آخر:

«اليوم أكملت الرسالة فانشروني، إن أردتم، في القبائل توبة

أو ذكريات

أو شراعا.

اليوم أكملت الرسالة فيكم

فلتطفئوا لهبي، إذا شئتم، عن الدنيا،

وإن شئتم فزيدوه اندلاعا

أنا لي، كما شاءت خطاي

حملت روحي فوق أيديكم فراشات،

وجسمي نرجسا فيكم،

وموتاي اندفاعا. » (136)

نلاحظ أن الشاعر في هذه المقطوعة قد نوع في توظيف أدوات العطف بين "الواو" التي تكررت ثلاث مرات، و"أو" التي تكررت مرتين، والفاء أيضا مرتين، وهذه الأدوات بقدر ما

---

(1) محمود درويش، المصدر السابق، ص 05.

(2) المصدر نفسه، ص 100-101.

(1) محمود درويش، المصدر السابق، ص 96-97.

لعبت دورها النحوي في تماسك وترابط القصيدة وإعطائها تميزا خاصا، عكست نفسية الشاعر المتماسكة لإعلاء كلمته، وإبداء رأيه، وإيضاح قضية وطنه السليب، وهو بهذا يأمل في ترابط العرب وتماسكهم.

6- الاتساق المعجمي:

يعد الاتساق المعجمي مظهرا من مظاهر اتساق النص، لا يخضع لوسائل شكلية في الربط بين عناصره، ولا إلى عنصر محيل و محال إليه. وينقسم - كما ذكرنا سابقا- إلى قسمين:

6-1- التكرير:

إنّ التكرير أسلوب معروف عند العرب منذ الجاهلية الأولى، لكنه أصبح على يد الشاعر المعاصر تقنية صوتية بارزة يستخدمها الشاعر ليؤكد ويبرز بعض الوقائع، فالشاعر لا يكرر شيئا في القصيدة إلا بهدف تأكيد مقولة ما من خلال ذلك الشيء. وقد مثل هذا النوع أداة واسعة الانتشار في القصيدة إمّا عن طريق تكرير مفردات أو تكرير عبارات أو مقطوعات، ففي القصيدة تكرير لكلمات مبنية من أصوات استطاع الشاعر أن يخلق بها جوا موسيقيا مميزا وخاصا يشيع دلالة معينة، ففي المقطع الأول يكرر لفظة "بحر" في بداية كل سطر:

«بحر لأيلول الجديد
بحر للنشيد المرّ
بحر لمنتصف النهار
بحر لرايات الحمام
بحر للزمان المستعار. » (137)

وفي موضع آخر يردد نفس الصوت ليعطي نغما متكاملا تتجاوب معه الأذن نحو:

«البحر دهشتنا
وغربتنا ولعبتنا
والبحر أرض ندائنا المستأصلة
والبحر صورتنا

---

(1) محمود درويش، المصدر السابق، ص 05.

ومن لا برّ له

لا بحــر لــه...

... بحر أمامك، فيك، بحر من ورائك.

فوق هذا البحر، بحر، تحته بحر.

وأنت نشيد هذا البحر.»[138]

ولعل سر تركيز "محمود درويش" على البحر يعود إلى أنّ هذا البحر شكل في الأساطير والحياة القديمة علامات مميزة، فمن هذا البحر كان هلاك فرعون، ومن هذا البحر جاءت الشعوب التي عمرت فلسطين، ومنه تتالت الهجرات الاستيطانية اليهودية التي كانت تتم بحرا، «فالبحر عند الشاعر تجربة حاملة لكل أبعاد الجغرافيا المأساوية، للذات الشاعرة، لتاريخ النضال الفلسطيني لواقع الحداثة العربية. إنه المتاهة وهو الخلاص إلى حيث المجهول إنه الأمل الخائف إذا صح التعبير»[139]، وبهذا يكون البحر نقطة المنفذ، وهو الملجأ والمقتل في الوقت نفسه.

وإذا كانت لفظة "بحر" قد تكررت في هذه القصيدة (58 مرة) فإنّ لفظة "بيروت"هي الأخرى كان لها صدى كبير إذ تكررت (50 مرة)، كما في قول الشاعر:

«قلنا لبيروت القصيدة كلها، قلنا لمنتصف النهار.

بيـروت قلعتنـا

بيـروت دمعتنـا. »[140]

وقوله أيضا:

«وحدنا بمعجزة فلسطينية...

بيـروت قصتنـا

بيـروت غصتنـا

وبيروت اختبار الله، جربناك جربناك. »[141]

فبيروت هي القلعة والدمعة، هي التاريخ والقصة، هي المأوى والملجأ، وجرحها هو جرح كل عربي مسالم، محب ومخلص لوطنه:

«بيـروت -كـلا-

---

(2) المصدر نفسه، ص 107- 108.

(3) إبراهيم رماني، المرجع السابق، ص 185.

(1) محمود درويش، المصدر السابق، ص 08.

(2) المصدر نفسه، ص 11.

بيروت - صورتنا

بيروت - سورتنا

فإما أن نكون

أو لا نكون. » [142]

وقوله أيضا:

«بيروت - منتصف اللّغة

بيروت - ومضة شهوتين

بيروت- ما قال الفتى لفتاته

والبحر يسمع، أو يوزع صوته بين اليدين. » [143]

ويمكن أن يكون عشق درويش لبيروت بسبب ذلك البحر، فتارة يعتبرها مفتاحه لأنه بوابة لهجرة الفلسطينيين، وتارة يجعل لهذا البحر آذانا يسترق بها السمع إلى هذه المدينة (مدينة الحب والحرب)، فعلاقة درويش بالبحر وبيروت علاقة هامة وخاصة. ثم يواصل الشاعر وصف أحوال بيروت في كل الأوقات، ففي بداية كل مقطع يذكرها ويسترسل بعدها في ذكر ما يحدث فيها، فيصفها فجرا، عصرا، ليلا، ثم يعود ليصفها ظهرا، عصرا، وفجرا، ثم فجرا، ظهرا وليلا، ليستخلص ما حدث بالأمس والآن وغدا، وكأنه بهذا يتكهن بما سيحدث مستمدا نظرته مما يحصل أمامه، وهذا يدل على معايشة الشاعر للأحداث اليومية ومدى تأثيرها عليه، وكيف غير ذلك، وبيروت هي المدينة التي ضمت درويش في أحضانها بعدما حرمه الصهيوني من إحساسه بالوطن الأم (فلسطين).

وتأتي كلمة "صبرا" هي الأخرى مكررة عدة مرات تأكيدا من الشاعر لواقعية الأحداث :

«صبرا فتاة نائمة

رحل الرجال إلى الرحيل

والحرب نامت ليلتين صغيرتين،

(...)

وصبرا - نائمة

صبرا بقايا الكف في جسد قتيل

(...)

---

[3] المصدر نفسه، ص 55.

[4] المصدر نفسه، ص 46.

صبرا- تقاطع شارعين على جسد

صبرا- نزول الروح في حجر

وصبرا، لا أحد

صبرا- هوية عصرنا حتى الأبد... » (144)

لقد تكررت "صبرا" في هذه المقاطع حتى غدت مركزا أساسيا فيها، حيث يكتنفها التمزق والخوف اللّذان يجعلانها تنادي من ينقذها ومن ينجدها، و لا تجد سوى الليل يثقلها بهمومها بل لا تجد أحدا، فتصارع وحدها حتى تحافظ على هوية من بقيت أشلاؤهم أو دفنوا في ترابها.

كما كرّر الشاعر اللون الأبيض في قوله:

«والبحر أبيض

والسماء

قصيدتي بيضاء

والتمساح أبيض

و الهـواء

وفكرتي بيضاء

كلب البحر الأبيض

كل شيء أبيض. » (145)

الشاعر هنا فقد الإحساس بكل شيء، وتساوت الأشياء في عينيه، إذ لم يعد يميز بين البحر والسماء والقصيدة والتمساح و الفكرة وكلب البحر، وكل الألوان أصبحت لونا واحدا هو اللون الأبيض، والبياض هنا دلالة على التيه والضياع.

وإذا تأملنا القصيدة جيدا وجدنا الشاعر قد كرّر عدة كلمات أخرى، وتكرار هذه الكلمات لم يكن لمجرد إعادة الكلمة بحروفها وأصواتها، وإنما كانت تلك الكلمات تتكرر في مواضع مختلفة بمعاني وإيحاءات مختلفة، وهذا ما زاد في ترابط القصيدة وتناسقها.

---

(1) محمود درويش، المصدر السابق، ص 82-90.

(1) محمود درويش، المصدر السابق، ص 115-117.

بالإضافة إلى تكرير الشاعر لبعض الكلمات نجده أيضا يكرر بعض العبارات داخل المقطع نفسه أو في القصيدة كلها، «فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها»[146]، ومن ذلك أنّ درويش قد بنى أحد مقاطع قصيدته على جملة قصيرة "وطني حقيبة":

«وطني حقيبة
وحقيبتي وطني. »[147]

«وطني حقيبة
وحقيبتي وطن الغجر. »[148]

«وطني حقيبة
في الليل أفراشها سريرا. »[1]

ففي تكرير الشاعر لجملة "وطني حقيبة" يصبح الوطن في قصيدته عنوان السفر الطويل، إذ يذهب بعيدا في رسم أبعاد الحلم الفلسطيني، حتى يعود إلى أرضه المغتصبة وهو لاجئ، فبعد البحر الذي شكل دلالة سلبية للفلسطينيين إذ يذكرهم دائما بالرحيل والهجرة، تأتي بعد ذلك الحقيبة رمز السفر والهجرة الدائمة، فتجتمع كل هذه الدلالات في دلالة واحدة هي البعد عن الوطن الأم (فلسطين).

وتأتي عبارة"كم سنة"في أواخر المقاطع، بالرغم من أنها جاءت متباعدة في تكرارها إلاّ أنّها متقاربة في إيقاعها، وكأنها عبارة عن قافية واحدة:

«أنا لا أحبك
كم أحبك، كم أحبك، كم سنة
أعطيتني وأخذت عمري. كم سنة
وأنا أسميك الوداع، ولا أوّدع غير نفسي. كم سنة
وعدوك بالآتي وحين أتاك وأتاك الحنين إلى السفينة. كم سنة. »[2]

فعبارة "كم سنة" تأكيد على دلالة تعاقب الأعوام والسنين لطول انتظار العدو الذي تشبث بهذه الأرض زمنا طويلا واتخذ منها مكانا للعيش والبقاء.

---

(2) نازك الملائكة، المرجع السابق، ص 276.
(3) محمود درويش، المصدر السابق، ص 90.
(4) المصدر نفسه، ص 92.

وهناك عبارة "عشرين قرنا" التي عززت هي الأخرى طول انتظار العدو وهو يتقمص دور الباكي:

«عشرين قرنا كان ينتظر الجنون

عشرين قرنا كان سفاحا معمّم

عشرين قرنا كان يبكي.. كان يبكي

كان يخفي سيفه في دمعته

---

[1] محمود درويش، المصدر السابق، ص93.
[2] المصدر نفسه، ص 44.

أو كان يحشو بالدموع البندقية،

عشرين قرنا كان ينتظر الفلسطينيّ في طرف المخيّم

عشرين قرنا كان يعلم

أنّ البكاء سلاحه. » [1]

كما نجده يكرر في ثلاث مقاطع متباعدة نفس الجملة:

«كم كنت وحدك، يا ابن أمي

يا ابن أكثر من أب

كم كنت وحدك. » [2]

فالشاعر ختم المقطع الثاني والثالث بنفس الجملة التي ابتدأ بها المقطع الأول، وهو ما أنتج جوا من التراجيديا المعبرة عن الوحدة، وحدة الفلسطيني بين أهله وأحبائه، وبين إخوانه العرب، فالمقاطع الثلاثة رغم تباعدها إلاّ أنها تترابط فيما بينها بواسطة جملة "كم كنت وحدك".

ويكرر الشاعر جملة أخرى بداخلها تكرار لنفس الكلمات في قوله:

«سقط القناع عن القناع

سقط القناع. » [3]

إن جملة "سقط القناع" مكررة مرتين في مقطع واحد (في بدايته وفي متنه)، لذلك كانت دلالتها مجسدة بشكل يدعو إلى التساؤل عن نوع هذا السقوط وهذه الأقنعة.

كما كرر جملة أخرى ثلاث مرات في القصيدة:

«عمّ تبحث يا فتى في زورق الأوديسة المكسور ؟ »[4]

وهي مكررة في المقطع نفسه، بشكل يبعث على التساؤل، فقد وظف الشاعر هنا أسطورة يونانية وهي أنه حاول أن يجعل زورق الأوديسة رمزا للنجاة الفلسطيني والعربي ككل، فزورق

(1) محمود درويش، المصدر السابق، ص81.
(2) المصدر نفسه، ص16.
(3) المصدر نفسه، ص 38.
(4) المصدر نفسه، ص108.

الأوديسة موجود لكنه مكسور، وهذا ما يكشف عن حالات الإحباط واليأس التي يعيشها الشاعر.

ومن الأشكال الأخرى للتكرار في القصيدة تكرار لمقطع بأكمله مع تغيير طفيف يتمثل في استبدال كلمة بأخرى، كاستبدال كلمة "نشيج" بكلمة "حطام":

«بيروت - لا
ظهري أمام البحر أسوار و.. لا
قد أخسر الدنيا.. نعم !
قد أخسر الكلمات..
لكني أقول الآن: لا.
هي آخر الطلقات - لا.
هي ما تبقى من هواء الأرض -لا.
هي ما تبقى من نشيج الروح - لا. »[149]

ويقول الشاعر في المقطع الآخر:

«بيروت - لا
ظهري أمام البحر أسوار و.. لا
قد أخسر الدنيا.. نعم !
قد أخسر الكلمات..
لكني أقول الآن: لا.
هي آخر الطلقات - لا.
هي ما تبقى من هواء الأرض -لا.

(1) محمود درويش، المصدر السابق، ص 29.
(2) المصدر نفسه، ص34-35.

هي ما تبقى من حطام الروح - لا»[2]

وقد عمد الشاعر إلى تكرار هذا المقطع ليعزز الرؤية التي أراد صياغتها، ويرى أنها جديرة بالانتباه إليها، وهي دراما المأساة الفلسطينية واللبنانية معا، وتقاسمهما عناء الحرب والاضطهاد والسلب والنهب، وكأنهما بمثابة بلد واحد.

6-2- التضام:

يعد التضام ذكرا لكل الكلمات التي لها علاقة ما بالكلمة الدال سواء كانت هذه العلاقة علاقة ترادف أو تضاد أو تقابل الكل من الجزء أو الجزء من الجزء، أو علاقة عناصر من نفس القسم العام[1].

وسنتطرق هنا إلى هذه العلاقات مبرزين أهم ما تتفرع عنه هذه الأقسام من خلال القصيدة، مع محاولة تعيين دلالات بعض الكلمات التي شكلت وجودا قويا في نصنا هذا.

وفي هذه القصيدة ذكر لبعض الخصائص المتعلقة أساسا بأرض فلسطين وبيروت، هذه السمات والمفردات تدل على عمق الأصالة والحضارة الضاربة في التاريخ لكلا البلدين "فلسطين و بيروت"، ومن تلك المفردات، نذكر ما يلي:

- النخيل - الصفصاف - الصنوبر - الزيتون، وهي عناصر تنتمي إلى نفس القسم العام (الأشجار).
- البنفسج - الورد - النرجس - القرنفل ⇐ الأزهار.
- القمح - السنبلة- بنذنجانة - الأرز ⇐ المزروعات.
- البرتقال ⇐ فواكه.

وهناك مفردات أخرى لكن دون تحديد خصائص لها مثل: حديقة - حقول... فالشاعر في ذكر مختلف السمات المرتبطة بأرض فلسطين وبيروت. القمح والبرتقال هي المنتوجات الزراعية الأكثر في فلسطين، أما الأرز فهو رمز لبنان، ومن مكونات العلم اللبناني، كما وظف الشاعر الزيتونة رمزا حيا للأرض الفلسطينية وامتدادها في عمق التاريخ العربي، بينما النخيل هو رمز الأصالة، أصالة الأرض الفلسطينية وعروبتها وتاريخها، فقد اقترنت الطبيعة العربية قديما بالصحراء، ومن هنا فإنّ دلالة النخيل يتمثل في الأصالة والشموخ والكبرياء، يقول الشاعر:

«هي آخر النخل الهزيل وساحة الصحراء،

آخر ما يدل على البقايا

كانوا، ولكن كنت وحدك. »[2].

[1] ينظر محمد خطابي، المرجع السابق، ص 25.

[2] محمود درويش، المصدر السابق، ص 25.

كما يذكر الشاعر بعض المفردات الخاصة بالطبيعة ومختلف الظواهر السائدة فيها: كالسوائل (البحر-الينابيع-الغيم-الماء-البئر-الغمام-السحابة-النهر)، فهذه المفردات تشكل معجما فرعيا، الغمام والسحاب هو أساس وجود الماء، أما البئر و الينابيع و البحر و النهر فهي مصادر لوجود الماء، إلا أن البحر في القصيدة شكل دلالة قوية - سبق أن تطرقنا إليها- إذ هو رمز للهجرة و الضياع وتعلق بمحطتين هامتين، هما بيروت الملجأ والمأوى، وفلسطين الوطن الأم، يقــول:

«الآن بحــر

الآن بحر كله بحر،

ومن لا بر له

لا بحــر له

والبحر صورتنا

فلا تذهب تماما

هي هجرة أخرى، فلا تذهب تماما » [1]

إضافة إلى ما سبق هناك مفردات موجودة في القصيدة خاصة بمصادر الضوء (النجم-الفجر-القمر-النهار)، وقد تنوعت القصيدة من حيث مصدر الضوء والنور، فهو رمز السعادة والأمل، ولاسيما نور الفجر الذي يوظفه الشعراء والمبدعون[2]، فاقترنت لفظة فجر ببيروت، وكأنّ الشاعر رسم قربا لنهاية هذه المأساة .

وفي القصيدة ذكر للحيوانات والطيور والحشرات، فالحيوانات منها ما هو أليف كالقط - الحصان- كلب البحر، وهي رمز الألفة و الأمان، ومنها ما هو مفترس كالذئب - التمساح، وهما رمز للخداع، فالذئب ماكر ومخادع لأنه يتربص بفريسته حتى يقضي عليها بالحيلة، أما التمساح فيضرب به المثل حين يقال"دموع التماسيح" أي أنه يذرف الدموع لتحن وتقترب منه الضحية فينقض عليها، وهذا ما قصده الشاعر من تمثيله للعدو حين يصفه بالذئب قائلا:

«سرقت دموعنا يا ذئب

تقتلني وتدخل جثتي وتبيعها» [3].

(1) محمود درويش، المصدر السابق، ص 15.
(2) ينظر عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري دراسة تشريحية لقصيدة "أشجان يمانية"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دت.ص 275.
(3) محمود درويش، المصدر السابق، ص 65.

ونجد الطيور كالعصافير - الحمام - طيور البحر، وقد خص الشاعر الحمام وطيور البحر فقط، أما العصافير فإنها صفة عامة لأن أنواع العصافير كثيرة.

وهناك نوع آخر وهو الحشرات: (النحل- العنكبوت- الفراشات)، فالنحل و الفراشة لهما صفات تحببها إلى البشر، إذ ترتبط الفراش بفصل الربيع رمز الحياة والخصب، بينما النحل هو رمز العمل و النشاط ، أما العنكبوت والحمام فهما على صلة بحياة الرسـول(ص)، عندما حطت حمامة أمام غار حراء الذي اختبأ فيه الرسـول(ص) من المشركين، وضربت العنكبوت بنسيجها على مدخـــل الغـار، مما جعل المشركين يعدلون عن الدخول ظنّا منهم أن الرسـول (ص) ليس موجودا هناك، وبالتالي فإنّ العنكبوت والحمام هما مصدرا أمان، يقول الشاعر:

«لا تسحبيني من بقاياك، اسحبيني من يديّ ومن هواي
ولا تلوميني، ولومي من رآني سائرا كالعنكبوت على خطاي » (150).

كما جمع الشاعر في هذه القصيدة معظم أجزاء الأعضاء البشرية، حتى أننا إذا أخذنا بترابطها نجدها عبارة عن إنسان كامل:

- الوجه: العيون - الشفتين - الأسنان.
- الذراع: اليد - الأصابع - الكف - الساعد.
- الصدر: القلب - الرئتين - الثدي - الظهر - البطن - الصرّة.
- باقي الأعضاء: الفخذين - المفاصل - الساقين - القدمين - الجلد - العظم - العضلات - الدماء:

«صبرا تغطي صدرها العاري بأغنية الوداع
وتعد كفيها وتخطئ
حيث لا تجد الذراع. » (151)

هذا التصوير المجرد للإنسان يصف الفلسطيني ومعاناته، فكل عضو من أعضائه يعيش هذا العذاب، كما أنه يقصد بالأعضاء البلدان العربية، والجسد المكتمل الأمة العربية، فانفصال هذه الأعضاء عن بعضها يعزز دلالة انفصال العرب عن بعضهم البعض، حين يصرح درويش قائلا:

(1) محمود درويش، المصدر السابق، ص 42.
(2) المصدر نفسه، ص 24.

«هذا خروج أصابعي من كفكم
هذا فطام قصيدتي، فلتكتبوه
وترا على طرب العرب » [152].

ولعنصر القرابة وجود ملحوظ في القصيدة: أمي - أبي - أخي - ابن أمي - ابن أب - امرأتي- ابنتي - إخوة - الشقيق. وهذا ما يدخل في إطار مفردة "العائلة":

«كم كنت وحدك، يا ابن أمي
يا ابن أكثر من أب
كم كنت وحدك. » [153]

وبما أن الشاعر يتحدث في القصيدة عن المعاناة الفلسطينية وما يعيشه الشعب من تقتيل وظلم، وظف مجموعة من الأسلحة التي رسمت أجواء الحرب:

- الأسلحة الخفيفة: الغمد - الزند - المسدس - البندقية - السكين - الخنجر - السيف - السهام.
- الأسلحة الثقيلة: السلاح الجوي والبري والبحري - القذيفة - المدافع والطائرات - القنبلة - الدبابة.

وهناك مفردات تدل على ما تحدثه هذه الأسلحة (الغارات-القصف)، ويسعى الشاعر من خلال توظيف هذه المفردات إلى استحضار جو الحرب، وهي مفردات دالة على ما يتوفر عليه العدو من عتاد وأسلحة فتاكة مقابل ما يمتلكه الفلسطيني الأعزل الذي لا يملك سوى الحجارة، وإخوانه الموتى الذين يدعوهم الشاعر كي يصبحوا ذخيرة، وهو آخر ما تبقى من أسلحة ووسائل لمواجهة العدو:

«قتـلاك، أو جرحـاك فيــك ذخيــرة.
فاضرب بها، اضرب عدوّك.. لا مفر. » [154]

ونظرا لأهمية توظيف الألوان في أي قصيدة أو في أي عمل أدبي -إن صح القول- نجد الشاعر هنا قد اهتم بها وذكر بعضها، بدءا بالأزرق الكحلي ثم الأسود وصولا إلى الأبيض، فاللون يسهم في «تشكيل البنية الدلالية للنص الشعري. ومن ثم فهو عنصر تأسيس لبلاغة الغموض يستدعي الدرس الذي أغفله أغلب النقاد المحدثين. يقر عالم النفس الانجليزي، ادواربلا (*E.Bullough*) "أنه لا يمكن وضع قاعدة قارة بشأن القيمة الجمالية للون بوجه عام". إذ أنّ

---

[1] محمود درويش، المصدر السابق ، ص 99.
[2] المصدر نفسه، ص 22.
[3] المصدر نفسه، ص37.

الاستجابة لجماليات اللون تتعدد، وتتنوع في استجلاء الدلالة اللونية في الشعر. وذلك لأنّ "شعرية اللّون"(*Poetry of Colour*)على حد تسمية "دوني"(*J.Downey*) تصدر عن إطار إشكالي يربط الشاعر بالتراث والطبيعة والعصر واللّغة و الايديولوجيا».[155]

ويستخدم درويش المفردات اللّونية وبالذات اللون الأسود الذي تبدو دلالته معجمية واضحة (الهواء الأسود الصخري - الأزرق الكحلي - ميلادنا الكحلي) لتوضيح رؤيته التشاؤمية واليأس الذي يعيشه مع شعبه الفلسطيني فهو يلون الهواء الذي يستنشقه، وغموض ميلاده، وحتى اللّون الأزرق لونه بالكحلي:

«كم كنا نحب الأزرق الكحلي لولا ظلنا المكسور فوق البحر
كم كنا نعد لشهر ايلول الولائم. »[156]

أمّا اللّون الأبيض فقد استعمله الشاعر بشكل لافت للانتباه، حتى أنه يحمل رمزا هاما في تجربته فهو ينتمي إلى «السلسلة الأكروماتية اللالونية »[157] مثله مثل الأسود، وعادة ما يأتي ليعزز الجمال والنقاوة والسلام. فهذا اللون يدل على الحجر، على القصيدة، على ساحة الغربة الحقيقية، على المتاهة والضياع في فضاء الانتظار المكبوت:

«والبحر أبيض
هذه سفني الأخيرة
ترسو على دمع المدينة، وهي ترفع رايتي
لا راية بيضاء في بيروت. »[158]

ومن هذه العلاقة (علاقة القسم العام) أيضا ذكر درويش لمختلف الأمكنة من بلدان وعواصم عربية وغربية، فالغربية كـ(أمريكا-روما-هيروشيما-الإغريق-الرومان)، والعربية(القدس-بيروت- صبرا-كفر قاسم-دير ياسين-شاتيلا- يافا- أورشليم- ليبيا- قرطاج- حلب- عمان-الأندلس-فلسطين)، ولم يكتف الشاعر برصد الأماكن وذكرها فقط ، وإنما نمى روح الانتماء فيه معلنا هذا الانتماء تصريحا ظاهرا، إذ يستحضر كل الدلالات ليؤكد ذلك من خلال ما أرخه تاريخ المكان معلنا ولادته:

«تفتح الموج القديم: ولدت قرب البحر من أم فلسطينية وأب
أرامي. ومن أم فلسطينية وأب مؤابي، ومن أم فلسطينية

---

(1) إبراهيم رماني، المرجع السابق، ص 181.
(2) محمود درويش، المصدر السابق، ص 108.
(3) إبراهيم رماني، المرجع السابق،ص 183.
(4) محمود درويش، المصدر السابق، ص 105.

وأب أشوري، ومن أم فلسطينية، وأب عروبي، ومن أم

ومن أم... على حجر يقيد الرومان أسرى حربهم

ويحررون جمالهم مني...

أنا الحجر الذي شدّ البحار إلى القرون اليابسة. » (159)

فمن خلال هذه المفردات (أم فلسطينية-أب أرامي-أب مؤابي-أب أشوري-أب عروبي) يعلن الشاعر إعلانا صريحا تعاقب الحضارات على أرض فلسطين من الأراميين والمؤابيين والآشوريين والعرب. فتجليات شعرية "محمود درويش" محملة بالرؤيا والسحر الأسطوري، وهنا تكمن قدرة درويش على التأثير في المتلقي والتغلغل داخله، فدرويش ليس مسكونا بالمكان وحده وإنما بروح المكان، وإحساسه بوجوده وكيانه داخل هذا الحيز المكاني الذي رسمه لنفسه.

إضافة إلى علاقة القسم العام هناك علاقة نسقية أخرى تحكم بعض الأزواج في هذه القصيدة، وهي علاقة التعارض والتضاد أو التخالف و التعاكس، وهي ورود كلمتين مختلفتين متضادتين معنى، ففي التضاد «يشعر المرء بأنه أمام نظام للخطاب: محكم، دقيق، صارم. ومع ذلك يظل شعريا فياضا، صادقا، بسيطا. فالبنى تتشابه إيقاعيا، ثم قد تتعارض دلاليا... مما يمنح النسج جمالا، والخطاب قوة، والدلالة عمقا، والصور طرافة وغنى.»[2]، وأبرز مثال على ذلك قول الشاعر:

«أنا التوازن بين من جاءوا ومن ذهبوا

وأنا التوازن بين سَلبوا وسُلبوا

وأنا التوازن بين من صمدوا ومن هربوا

وأنا التوازن بين ما يجب:

يجب الذهاب إلى اليسار

يجب التوغل في اليمين». (1)

فالأفعال: (جاءوا-سَلبوا-صمدوا) هي أفعال متعلقة باليهود الذين جاءوا من جنسيات مختلفة فسلبوا أرض فلسطين، ونهبوا خيراتها، ووجهوا ثورة هؤلاء، بينما الأفعال: ذهبوا-سُلبوا-هربوا فيقصد بها الفلسطينيين الذين هربوا من بطش العدو واضطهاده، وسلب منهم ممتلكاتهم

---

(1) محمود درويش، المصدر السابق، ص 110.

(2) عبد المالك مرتاض، المرجع السابق، ص136.

وأراضيهم ليهربوا إلى البلدان المجاورة بحثا عن الأمن والسلام،وفي القصيدة أمثلة كثيرة لهذا النوع من العلاقات:الأرض ≠ السماء، الوراء ≠ الأمام، البداية ≠ الأخير، الأكبر ≠ الأصغر، الرحيل ≠ العودة، الجنوب ≠ الشمال، السقوط ≠ العلو، الموت ≠ الميلاد، الحي ≠ القتيل، الأبيض ≠ الأسود...

مما سبق نلاحظ وجود بعض الكلمات والمفردات في هذه القصيدة مرتبطة فيما بينها لأنها دلالة إحداها ملازمة لدلالة الأخرى بالتعارض أي أضداد، ووجود كلمات أخرى مرتبطة فيما بينها لأن دلالة إحداها متضمنة في دلالة الأخرى كجزء منها، وكل هذه العلاقات رغم دلالاتها المتناقضة ساهمت بصورة واضحة في تضام القصيدة وترابطها.

بعد عرضنا لأدوات الاتساق الموجودة في القصيدة نستنتج أن هذه الأدوات أسهمت إلى حد كبير في تلاحم وتناسق القصيدة، بالرغم من أنّ هذه الأخيرة تفتقر نوعا ما إلى الاتساق التام، وقد نقصتها بعض العناصر كالاستبدال وأدوات المقارنة التي كانت نادرة، ولهذا سوف نستعين بآليات الانسجام التي تخدم التأويل وتربط بين العناصر التي تبدو مفككة.

---

[1] محمود درويش، المصدر السابق، ص52.

المبحث الثاني: الانسجام في قصيدة "مديح الظل العالي".

1- توطئة:

اتفقت جلّ الدراسات على أنّ الانسجام هو حكم المتلقي (مستمعا كان أم قارئا)، إذ أنّ نظرية الانسجام تبرز«أهمية الدور الذي يقوم به المتلقي في عملية التأويل "*Interprétation*"»[160] (تأويل النص) ، من خلال التزود بما يلزم من العلاقات لاستخراج المعنى منه (النص)، وتتمثل

---

[1] Shirly Carter Thomas, La cohérence textuelle ,op.cit. p 157.

هذه العلاقات في مجموعة العناصر المنطقية كالسببية والغائية والقياسية، كما تتضمن أيضا المعلومات عن تنظيم الأحداث والأعمال والموضوعات والمواقف فيما يتصل بالتجربة الإنسانية وتفاعلها مع معطيات النص.

يتجاوز الانسجام الجانب الشكلي إلى الجانب الدلالي «الذي لا تكفي فيه الدلالة اللغوية وحدها للأقوال في فهم الخطاب وتأويله فالقارئ في حاجة إلى الوقوف على ملابسات القول من أحوال المتخاطبين وطبيعة العلاقة بينهم»[161]، ولهذا يشير "محمد خطابي" إلى رأي "هايمس" حول عنصر السياق وعلاقته بالانسجام في قوله «أنه بقدر ما يعرف المحلل أكثر ما يمكن من خصائص السياق بقدر ما يحتمل أن يكون قادرا على التنبؤ بما يحتمل أن يقـال»[162] فالانسجـام يدخل السيـاق بمعناه الواسـع والعـام.

وتتصل دراسة الانسجام برصد وسائل الاستمرار الدلالي الموجودة في النص، فهو عند "هاليداي" و"رقية حسن" «علاقة معنوية بين عنصر وعنصر آخر يكون ضروريا لتفسير هذا النص، هذا العنصر الآخر يوجد في النص، غير أنه لا يمكن تحديد مكانه إلا عن طريق هذه العلاقة التماسكية»[163]، وبهذا يكون الاتساق مرتبطا باللفظ في حين أن الانسجام يرتبط بالمعنى دائما.

2- العنـــوان:

يقصد الشاعر حين يضع عنوانا لقصيدته دلالة وهدفا معينا، فالعنوان يحمل جزءا أساسيا من رسالة النص، بل يمثل بؤرة النص ومفتاحه، و قد ذهب "براون" و"يول" إلى أنّ عنوان أي خطاب لا يساوي موضوع ذلك الخطاب بل هو أحد التعبيرات الممكنة عنه، لذا فإنّ تناوله يفرض علينا التزود بما يلزم من العلاقات والأدوات اللازمة لفهمه وتأويله على نحو يساعدنا على معرفة ما يدور حوله النص.

---

[2] فتيحة بوسنة، انسجام الخطاب في مقامات جلال الدين السيوطي مقاربة تداولية، دار بلاء للنشر، الجزائر، د ت. ص 30-31.

[3] محمد خطابي، المرجع السابق، ص 53.

[4] أحمد عفيفي، المرجع السابق، ص 103.

فالعنوان لم يعد مجرد تسمية لمكتوب فقط بل «أصبح حلقة أساسية ضمن حلقات البناء الاستراتيجي للنص»[164] لأنه «مفتاح التجربة وكنزها المعبأ بكل صنوف الوجدان»[165] أي أنه هو «الذي يتيح أولا الولوج في عالم النص والتموقع في ردهاته ودهاليزه لاستكناه أسرار العملية الإبداعية وألغازها»[166]، ولهذا فإنّ العنوان يحيل على أمر غائب في النص، على القارئ أن يبحث عنه ويكتشفه بنفسه.

وحينما ننظر إلى العنوان "مديح الظل العالي" نجده يتألف من ثلاث كلمات تحمل في طياتها انسجاما واضحا يتأتى من خلال الجمع بينها، وما يلفت الانتباه في هذا العنوان بناؤه وفق صيغة اسمية أي ابتداؤه بـ "اسم"، وليس ثمة من عجب في الأمر، مادامت قصائد درويش تطغى عليها الصيغ الاسمية، فعلى سبيل المثال يتلقى القارئ العناوين الاسمية الآتية: أوراق الزيتون، عاشق من فلسطين، آخر الليل،محاولة رقم 07، حصار لمدائح البحر، أحد عشر كوكبا، سرير الغريبة، حالة حصار، كزهر اللوز أو أبعد... وعندما نستحضر هذه الصيغ الاسمية للعنوان لدى درويش فلكي نشير إلى أنّ للعنونة الأحقية في استيلاد عناوين من خلال الصيغ الاسمية مثلها مثل الصيغ الفعلية، وفي حضورها تؤدي وظائف متعددة أهمها «أنها تعنون النص، أي تمارس التعيين والتحديد، فترسم خطوط كينونة النص وفضاءه».[167]

وإذا كان الأمر هكذا، فلنبدأ إذن بالبحث في اتجاه أسرار بنية العنوان "مديح الظل العالي":

على المستوى التركيبي يبدو العنوان عبارة عن مركب اسمي-مبدوء في الأصل باسم- مشكلا بذلك مركبا اسميا اسناديا في شكل جملة بسيطة من حيث أداؤها لفكرة مستقلة وواضحة مكتفية بذاتها، غير أنّ ميزة العنوان "مديح الظل العالي"، متمثلة في كون كلمة "مديح" تعمل بصيغة خبر لمبتدأ محذوف تقديره مثلا "هذا" أي النص وهو مضاف، "الظل" مضاف إليه مجرور وعلامة جره الكسرة، أما "العالي" فهو إما نعت للظل مجرور و علامة جره الكسرة المقدرة على الياء منع من ظهورها الثقل، و إما نعت لـ"مديح" مرفوع وعلامة رفعه الضمة المقدرة على الياء منع من ظهورها الثقل. وهكذا يؤثر العنوان كثيرا على متلقيه ويدخله في مشهد حقيقي، ليتساءل المتلقي: ما المقصود بمديح الظل ؟ وكيف تم الربط بين هذه الجملة وبين كلمة العالي ؟ وما

---

(1) أحمد محمد مداس، المرجع السابق، ص 41.
(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
(3) خالد حسين حسين، "من العنوان إلى النص (قراءة في قصيدة يطير الحمام)"، مجلة نقد، ع 3، دار النهضة العربية، بيروت، يوليو 2007. ص 26.
(4) المرجع نفسه، ص 27.

العلاقة بينهما ؟ وهنا تتحقق وظيفة العنوان في كونه المفتاح الذي يفتح الآفاق لإنتاج هذه الأسئلة، وبذلك يدفع المتلقي ويرمي به ويدخله متاهة في النص بحثا عن الأجوبة.

أما على المستوى المعجمي فنجد أنّ العنوان يندرج في حقل دلالي عن طريق علاقة الاشتمال بين مفرداته: مديح- الظل - العالي، فمفردة "العالي" صفة من صفات "مديح الظل"، إلا أن المعنى الدلالي لا يمكن الوصول إليه إلا عن طريق المقابل التضادي، وهو أن اسم "عالي" يتطلب مضادا له وهو "منخفض"، وعلى هذا فإنّ الحقل الدلالي بالإضافة إلى اعتماده على علاقة الاشتمال باحتواء "مديح الظل" للاسمين "عالي- منخفض"، يعتمد أيضا على علاقة التضاد بين الاسمين " عالي-منخفض "، وهذا التضاد يتوضح أكثر من خلال المربع السيميائي:

عالـــي	تضـــــاد	منخفض
غير منخفض	تحت التضاد	غير عالي

وهكذا يدخل اسم "عالي" دلاليا في جملة علاقات يتحدد بها معناه.

- علاقة تضاد: عالي - منخفض.
- علاقة تناقض: عالي - غير عالي.
- علاقة تداخل: عالي - غير منخفض.
- علاقة ما تحت التضاد: غير منخفض - غير عالي.

كان هذا حال المستوى التركيبي والمستوى المعجمي للعنوان بعلاقاته الدلالية المترابطة، ولكن السؤال الذي يطرح نفسه هنا : مـاذا قصد الشاعـر من وراء هذا العنـوان ؟ وما علاقتـه بمحتـوى القصيدة ؟.

جاء هذا العنوان "مديح الظل العالي"* مناسبا للقضية التي رغب الشاعر في تقديمها للمتلقي حيث صور تأثره بالمجازر الفلسطينية (صبرا - شاتيلا - دير ياسين)، ولجوؤه إلى بيروت التي نظم من أجلها هذه القصيدة، كما صور مشاعره التي تتراوح بين التعاطف مع أخيه الفلسطيني من جهة، وحقده على العدو الغاشم من جهة أخرى، هذا العدو (إسرائيل-أمريكا) الذي سبب أزمة في فلسطين، وفي بلدان الشرق الأوسط ككل (الأردن- لبنان - سوريا)، ويتساءل الشاعر عن إمكانية استجابة هذه الدول لتلك الضغوطات، وهل فعلا ستكون هناك دولة فلسطينية أم أنّ العرب سيقنعون بخيمة مؤقتة؟:

«يبذل الرؤساء جهدا عند أمريكا لتفرج عن مياه الشرب.
كيف سنغسل الموتى ؟

ويسأل صاحبي: وإذا استجابت للضغوط فهل سيسفر موتنا

عن:

دولة..

أم خيمة؟.» (168)

وهنا تظهر معاناة الشعب الفلسطيني المضطهد والدراما الفلسطينية وأزمتها الحقيقية في مواجهة هذا العدو، وتفرج العرب على هذه المأساة:

«لدى العروبة:

بعد شهر يلتقي كل الملوك بكل أنواع الملوك، من العقيد

إلى الشهيد، ليبحثوا عن خطر اليهود على وجود الله. أمّا

الآن فالأحوال هادئة تماما مثلما كانت. وإن الموت يأتينا بكل

سلاحه الجوي والبري والبحري، مليون انفجار في المدينة.

هيروشيما هيروشيما

وحدنا نصغي إلى رعد الحجارة، هيروشيما

وحدنا نصغي لما في الروح من عبث ومن جدوى

وأمريكا على الأسوار تهدي كل طفل لعبة الموت عنقودية

يا هيروشيما العاشق العربي أمريكا هي الطاعون، والطاعون

أمريكا. » [1]

في هذا المقطع يناقش درويش أزمة و خطر وجود إسرائيل بين العرب، وضرورة إبعادها ولو بالقوة، لأنّ وجودها سيفتح الباب للصراع الحضاري بين الطرفين، كما يسرد الشاعر اجتماعات العرب التي لا تنتهي، والتي تقام بدون الوصول إلى أيّ نتيجة، بل أن العنف والدمار يزداد على هذه الأرض التي يذهب ضحيتها الأبرياء (الأطفال الذين يلعبون لعبة الحجارة) فلا الطائرات ولا الأسلحة الأخرى سكتت، وهؤلاء العرب يتاجرون بآلام الأبرياء وجراحهم ولا يخطون خطوة إلى الأمام من أجل نصرة هذه القضية.

من خلال هذه التجارب المختلفة والمتعددة تتكون صورة كلية واحدة وهي أن العنوان لعب دور الوسيط أو الرابط بين بداية القصيدة ونهايتها.

---

[1] محمود درويش، المصدر السابق، ص 56.

* ظهرت هذه القصيدة تسجيلية في ديوان محمود درويش.

3- موضـوع القصيـدة:

سنحاول النظر إلى قصيدة "مديح الظل العالي" من زاوية أخرى، وهي أن كل جملة تدور حول عنصر واحد خاص يكون هو نقطة البداية، بيدّ أنّ القيام بمثل هذا الشيء يجب أن يستند إلى إطار عام تتمحور فيه مختلف العناصر النصية، ولا يخفى علينا أن هذه القصيدة لا يكاد يخلو سطر من أسطرها من مؤشر التلميح أو التصريح الظاهر بما يمكن أن ينتمي إلى حقل الصمود والتحدي، والتشبث بالقضية والبقاء على هذه الأرض.

وعلى ضوء هذا سنأتي إلى قصيدة "مديح الظل العالي" لنحدد الإطار العام للموضوع انطلاقا من عدة جمل: "عليك أن تحيا وأن تحيا"، "لا شيء يكسرنا، فلا تغرق تماما"، "سقط السقوط وأنت تعلو"... فالشاعر يؤكد إصرار الشعب الفلسطيني على المقاومة والتصدي والتشبث بالأرض، فلا شيء يكسر هذا الصمود مادمنا جميعا موحدين ومشتركين في الهم الواحد، وفي المصير الواحد، رغم كل تلك الصعوبات من تنكيل وتقتيل وعنف ودمار، إذ تتضمن القصيدة حقيقة مطلقة وهي أنه محكوم عليك بالموت لا محالة من ذلك:

---

(1) محمود درويش، المصدر السابق، ص 58-59.

«وأموت كالأمم القديمة، كم سنة. » (1)

فالموت واقعة موجودة عند الشاعر، تصيب الإنسان، كما أصابت أمم قبلنا، فكل الأمم وكل الحضارات غلبت الموت على أمرها، لكن الشيء الوحيد الذي يربط بين الشاعر والأمم والحضارات القديمة هو ما يخلفه كلاهما من آثار تدل على أنهما كانا في يوم من الأيام بهذا المكان، ولهذا نجد الشاعر ينتظر النهاية، نهاية كل إنسان وكل كائن حي تنفصل ذاته عن الوجود، ذلك الوجود الذي أرغمه على أن يبتعد عن وطنه، ويضيع في الصمت القاتل حين شبه هذا الصمت العالي بالذبابة:

«والآن والأشياء سيدة، وهذا الصمت عال كالذبابة.
هل ندرك المجهول فينا ؟ هل نغني مثلما كنّا نغني ؟.» (2)

فالحكم بالموت حقيقة مجسدة فيك ولا مناص منها: "هل كان من حقي عليك الموت فيك"، "الموت يأتينا بكل سلاحه الجوي، والبري، والبحري"،"تقتلني وتدخل جثتي وتبيعها"، "موت وحرية"... فالإطار العام إذن يدور حول إلزامية التموقع ضمن عالم الموت.

لقد عنون الشاعر الكثير من مقاطع القصيدة وحمّل كل مقطع منها أحداث معينة في أوقات مختلفة: فجرا- ظهرا- عصرا- ليلا- بالأمس- بعد غد- الآن، وهذه المقاطع تكشف عن ارتباطها وتكاملها في وحدة متماسكة، خاصة على المستوى النفسي، لتشكل صورة واحدة هي صورة "بيروت" البلد الذي احتضن هذه القضية، فكل مقطع له رسم معين ومعنى معين، وكل واحد يرتبط بالآخر و يلازمه في شكل سلسلة متتالية ومتتابعة كما يلي:

المقطع الأول: بيروت / فجرا.[3]

تصوير الشاعر لعمليات القتل والعذاب.

المقطع الثاني: بيروت / ظهرا.[4]

مواصلة تصوير ذلك العنف والدمار.

---

[1] محمود درويش، المصدر السابق، ص 48.
[2] المصدر نفسه، ص23.
[3] المصدر نفسه، ص 54.
[4] المصدر نفسه، ص 57.

المقطع الثالث: بيروت / عصرا.[1]

الحديث عن حالة الملل والكآبة.

المقطع الرابع: مساء/ فوق بيروت.[2]

تصوير العنف الإسرائيلي على الشعب الفلسطيني.

المقطع الخامس: بيروت/ ليلا.[3]

صورة الظلام، ظلام الليل الذي يخدع فيه الإسرائيليين الضحايا.

المقطع السادس: بيروت / ليلا.[4]

في هذا المقطع يعلو صوت الشاعر ناهيا بيروت عن النوم والاستسلام.

المقطع السابع: بيروت / ليلا.[5]

تصوير ليل بيروت الذي يزداد حلكة.

المقطع الثامن: بيروت/ليلا.[6]

وصف الشاعر هواء هذا الليل الذي أصبح هو الآخر أسودا.

المقطع التاسع: بيروت/ليلا.[7]

مواصلة وصف ليل بيروت الطويل.

المقطع العاشر: بيروت / ليلا.[8]

يأس الشاعر من هذا الليل.

المقطع الحادي عشر: بيروت / ليلا.[9]

أعمال الجنود الإسرائيليين ضد الشعب الفلسطيني وما يقومون به من تعذيب.

المقطع الثاني عشر: بيروت / ليلا.[10]

---

(1) محمود درويش، المصدر السابق، ص 60.
(2) المصدر نفسه، ص 61.
(3) المصدر نفسه، ص62.
(4) المصدر نفسه، ص66.
(5) المصدر نفسه، ص 68.
(6) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
(7) المصدر نفسه، ص69.
(8) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
(9) المصدر نفسه، ص70.
(10) المصدر نفسه، ص71.

أحلام الشهداء الفلسطينيين.

المقطع الثالث عشر: بيروت/ليلا.[1]

وحدة الشعب الفلسطيني رغم كل الصعوبات والضغوطات.

المقطع الرابع عشر: بيروت / ليلا.[2]

تصوير الشاعر لمجلس الشعراء ومدحهم له بعد قتله.

المقطع الخامس عشر: بيروت / ليلا.[3]

في هذا المقطع يصور الأفق الليلي لبيروت، الذي لا يريد أن ينتهي.

المقطع السادس عشر: بيروت / ظهرا.[4]

هو عذاب آخر للشاعر، إنه موت أقرب الناس إليه وهو أخوه "سمير درويش".

المقطع السابع عشر: بيروت / عصرا.[5]

إنه يصور طول وقت الظهيرة الذي لا ينتهي.

المقطع الثامن عشر: بيروت / فجرا.[6]

إعلان الشاعر عن افتضاح أمر قصيدته.

المقطع التاسع عشر: بيروت/فجرا، بيروت/ظهرا، بيروت/ليلا.[7]

يواصل تصويره لمشهد العنف والاضطهاد اللّذان يمارسهما العدو على صبرا في مقطع طويل وفي زمن أطول.

المقطع العشرون: بيروت/أمس/الآن/ بعد غد.[8]

في هذا المقطع تمثل بيروت الوطن الحقيقي للشاعر، هذا الوطن الذي صوره في شكل حقيبة مثلت عنوان السفر الطويل والرحلة الطويلة.

---

(1) محمود درويش، المصدر السابق، ص71.
(2) المصدر نفسه، ص 72.
(3) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
(4) المصدر نفسه، ص73.
(5) المصدر نفسه،ص75.
(6) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
(7) المصدر نفسه، ص80.
(8) المصدر نفسه، ص90.

على ضوء المعطيات السابقة يتجلى المنحنى الشمولي الذي رسمه الشاعر، وقامت عليه مختلف البنى التركيبية الموجودة في القصيدة، والتي قامت في نهاية مجملها على حقيقة واحدة، هي ضرورة التحدي والصمود، المواجهة وعدم الرضوخ لهذا الواقع المرّ رغم الأوضاع المزرية والسيئة، واتخاذ بيروت رمزا للقضية الفلسطينية كعمق لهذه القضية التي كانت هاجس الشاعر في هذه القصيدة.

4- البنيـــة الكبـــرى:

4-1- توطئـــة:

يقصد بالبنية الكبرى - كما رأينا سابقا - البنية الإجمالية التي تجمع مضمون النص وتقوم بدور كبير في إنتاج الخطاب وفهمه، والتي نستنبطها بواسطة عمليات معينة، مثل: الحذف، التعميم، البناء، إلى غير ذلك من العمليات التي تأخذ تسمية القواعد الكبرى، وتوصف بأنها ممارسات إجرائية لما هو أساسي ومحوري في النص بوصفه وحدة دلالية.

وفي هذا الإطار نأتي إلى قصيدة "مديح الظل العالي" لاستنباط بنيتها الكبرى كنموذج للخطاب الشعري الحديث الذي يُتوه القارئ ويزج به في سياقات دقيقة ومختلفة لدرجة أن يختلط ويتداخل الفرعي بالأساسي والأحداث فيما بينها، مما ينتج عنه انحراف الإجراء التحليلي عن مساره وبالتالي خطأ النتائج المتوصل إليها. لكن قبل الخوض في كل هذا تجب الإشارة إلى

التداخل الموجود بين موضوع الخطاب والبنية الكبرى، ذلك أنّ الموضوع يضاف إليه المعرفة الخلفية أو الإطار - كما يسمى - يسهمان في صياغة البنية الكبرى، ويتضح ذلك كما يلي:

4-2- موضوع قصيدة "مديح الظل العالي":

يتضح من خلال تحليلنا لهذه القصيدة، أنّ موضوعها ينبني على ثلاثة محاور أساسية شكلت مواضيع مختلفة:

المحور الأول: احتضان بيروت للقضية الفلسطينية.

المحور الثاني: الصمود العظيم للشعب الفلسطيني رغم كل تلك المؤامرات والدسائس.

المحور الثالث: الموت حقيقة كبرى موجودة فينا.

4- 3- المعرفة الخلفية (إطار القصيدة):

حينما يصوغ الشاعر نصا شعريا ما فإنه يتكئ بصورة كبيرة على استحضار مكونات نصه من خلفياته المعرفية، وهو بالتالي يتقاطع مع الملتقي وما لديه من خلفية معرفية تسهم في خلق معرفي مشترك بينهما، فالمعروف أنّ معالجة النص تعتمد من ضمن ما تعتمد على ما تراكم لدى القارئ من معارف سابقة تجمعت لديه كقارئ متمرس قادر على الاحتفاظ بالخطوط العريضة للنصوص والتجارب السابق له قراءتها ومعالجتها، فالقارئ ليس من المعقول أن يستدعي كل تلك المعلومات الموجودة في ذهنه مع كل خطاب يواجهه ويحاول فهمه وتأويله، بل يختار من المخزون ما يلائم الخطاب الموجه، وهذا يقود إلى تنظيم هذه المعرفة بطريقة ثابتة كوحدة يسهل الوصول إليها بدلا من مجموعة من الحقائق يحتاج إلى تجميعها من أجزاء مختلفة من الذاكرة.

وسنحاول هنا صياغة المعرفة الخلفية التي اعتمد عليها الشاعر في هذه القصيدة باعتبارها عنصرا أساسيا من عناصر البنية الكبرى، وعلى أساس ذلك يظهر ما يلي:

تدور محاور القصيدة حول عنصر القضية الفلسطينية ومعاناتها سواء من طرف العدو الغاشم الذي يقتل ويدمر أو من طرف الأشقاء العرب الذين استنكروا حق الشعب الفلسطيني في البقاء على أرضه، وليس غريبا أو عجيبا منهم هذا الموقف - كما يرى الشاعر- فهم لا يعرفون سوى الهزائم في الحروب والخطابة في السلم. ولأنّ البنية الاجتماعية التي ينتمي إليها الشاعر مليئة بمثل هذه الأساليب والفتن، نجد "محمود درويش" الشاعر قد صبغه بثقافته، إذ وظف اطلاعه على الأساطير بما يخدم الرؤيا التي سعى إلى نقلها إلينا. حيث نجد علينا لزاما إذا ما

سعينا إلى الوقوف عند تلك الرؤيا أن نستثمر اطلاعنا على تلك الأساطير واستدعائها من الذاكرة، وقد استثمر درويش الأسطورة الإغريقية المشهورة "بنيلوب" التي تحدثت عنها الأوديسة بما فيها من مؤامرة وغدر وخداع، حين نصب لابن عوليس "تليماك" كمينا خسيسا لكنه تغلب عليه بترك السفن جانبا وسلك درب آخر للنجاة، فيصل إلى أمه وداره ويجمع دعاء الأب وقدرتـه العجيبـة، مــع مساعـدة الأم "بنيلوبـا" والأصحـاب، وبعـد اجتمـاع هـذا كلـه تحقـق

الانتصار. وقصيدة درويش لا تروي رحلة "تليماك" بكل تفاصيلها. وإنما تبرز جانبا مهما وهو "زورق الأوديسة"، يقول:

«- عم تبحث يا فتى في زورق الأوديسة المكسور ؟

- عن جيش يحاربني ويهزمني فأنطق بالحقيقة ثم أسأل: هل أكون مدينة الشعراء يوما ؟

- عم تبحث يا فتى في زورق الأوديسة المكسور ؟

- عن جيش أحاربه و أهزمه،

وعن جزر تسمّيها فتوحاتي، وأسأل: هل تكون مدينة الشعراء وهما ؟

- عم تبحث يا فتى في زورق الأوديسة المكسور، عمّ ؟

- عن موجة ضيعتها في البحر

عـن خاتـم

لأسيّج العالم

بحدود أغنيتي

- وهل يجد المهاجر موجة ؟

- يجد المهاجر موجة غرقت ويرجعها معه.

بحر لتسكن، أم تضيع

بحر لأيلول الجديد أم الرجوع إلى الفصول الأربعة

بحر أمامك فيك، بحر من ورائك. » (169)

---

(1) محمود درويش، المصدر السابق، ص 108-110.

(2) ك.ك راثفين، الأسطورة، ترجمة: جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت 1981. ص93.

فالشاعر استعان بصورة أسطورية لأن«الأسطورة أساس لا غنى للشعر عنه»[2]، فجعل "الأوديسة" رمزا للنجاة العربي، ولهذه الأرض المأخوذة أو السليبة التي رمز لها بمدينة الشعراء، وأيضا بالموجة، هذه الأرض التي تريد العودة إلى الحياة مرة أخرى لكن هذه الموجة ضاعت في البحر، وقد صور الشاعر نفسه كالبطل "تليمـاك" حيث يأمل أن يحارب العدو لوحده

ويهزمه، لكن "تليمـاك" يتلقى المساعدة من الأم والأصحاب حتى حقق انتصاره، أما الشاعر فيتحدث منذ البداية عن تجاهل العرب وخيانتهم لهذه القضية، فهو حتما لا يستطيع الانتصار عليهم وحده، فلابد له من مساعدة، لذا تأتي كلمة "خاتم" لتكشف عن هذه المعجزة، معجزة تحقيق الحلم، وبهذا يكون الشاعر قد مزج بين رمزين أعطيا تفاعلا مميزا، يستطيع أن يغني تجربته في مواجهة عدوه، وهما الرمز اليوناني والرمز العربي، آملا في ذلك بمساعدة أصحابه وإخوته ليعود إلى بلده فلسطين معززا مكرما.

كما نجد الشاعر قد وظف رمزا أسطوريا آخر وهو "طائر العنقاء" الذي يضرب له المثل في كل ممتنع، يقول:

«أيوب مات، وماتت العنقاء، وانصرف الصحابة
وحدي أراود نفسي الثكلى فتأبى أن تساعدني على نفسي
ووحـــدي
كنت وحدي
عندما قاومت وحدي
وحدة الروح الأخيرة.. » [170]

فالشاعر يرجو ويصبو إلى تحقيق حلم تبخر و لا أمل في تحقيقه لأنّ زمن المعجزات انتهـى.

ويقوم درويش في هذه القصيدة كغيره من الشعراء باستحضار بعض الموضوعات والشخصيات الدينية، التي تعتبر واحدة من مقومات الشخصية العربية والتي تعتمد في مواجهة الكيان الصهيوني الذي يريد محو كل أثر للتراث الديني والعربي ككل، ومن هذه الشخصيات شخصية "يوسف" عليه السلام نظرا لما لهذه الشخصية من ثراء ومدلولات رامزة، إذ رمز بها للفلسطيني وصور عذابه من طرف إخوانـه العـرب مثلما قاسى سيدنا "يـوسـف"عذابه مع إخوتـه :

---

[1] محمود درويش، المصدر السابق، ص 23-24.

«كسروك، كم كسروك كي يقفوا على ساقيك عرشا

وتقاسموك و أنكروك و خبأوك و أنشأو ليديك جيشا

حطّوك في حجر.. وقالوا: لا تسلّم

ورموك في بئر.. وقالوا: لا تسلّم

وأطلت حربك، يا ابن أمي،

ألف عام ألف عام ألف عام في النهار.

فأنكروك لأنهم لا يعرفون سوى الخطابة والفرار.

هم يسرقون الآن جلدك

فاحذر ملامحهم.. وغمدك. » [171]

وقد استعار الشاعر كل هذه الأحداث ليرمز للخيانة والغدر والنكران، فيوسف عليه السلام خانه إخوته وغدروا به لما رموه في البئر، ثم أنكروه عندما التقوا به، يقول تعالى:(لَقَدْ كَانَ فِي يُوسُفَ وَإِخْوَتِهِ آيَاتٌ لِلسَّائِلِينَ (7) إِذْ قَالُوا لَيُوسُفُ وَأَخُوهُ أَحَبُّ إِلَى أَبِينَا مِنَّا وَنَحْنُ عُصْبَةٌ إِنَّ أَبَانَا لَفِي ضَلالٍ مُبِينٍ (8) اقْتُلُوا يُوسُفَ أَوْ اطْرَحُوهُ أَرْضاً يَخْلُ لَكُمْ وَجْهُ أَبِيكُمْ وَتَكُونُوا مِنْ بَعْدِهِ قَوْماً صَالِحِينَ (9) قَالَ قَائِلٌ مِنْهُمْ لا تَقْتُلُوا يُوسُفَ وَأَلْقُوهُ فِي غَيَابَةِ الْجُبِّ يَلْتَقِطْهُ بَعْضُ السَّيَّارَةِ إِنْ كُنتُمْ فَاعِلِينَ (10))[172]

ومن ذلك قول الشاعر في القصيدة:

"ورموك في بئر.. وقالوا: لا تسلّم. "

وفي نفس السورة نقرأ قوله تعالى:(وَجَاءَ إِخْوَةُ يُوسُفَ فَدَخَلُوا عَلَيْهِ فَعَرَفَهُمْ وَهُمْ لَهُ مُنكِرُونَ(58))[3]. ومن ذلك قول الشاعر:

"فأنكروك لأنهم لا يعرفون سوى الخطابة والفرار"

وهكذا فإنّ الفلسطيني قد غدر به إخوانه العرب وأهملوه ووضعوه جانبا، ملامحهم تشبه ملامح إخوة يوسف التي ذكرها القرآن، لهذا نجد الشاعر يحذر الفلسطيني من أن لا يعيد الخطأ نفسه، وأن لا يقع فريسة هؤلاء العرب الذين لا يهمهم شيئا في النهاية سوى مصالحهم.

---

[1] محمود درويش، المصدر السابق، ص 21-22.

[2] سورة يوسف، الآيات (7-10).

[3] سورة يوسف، الآية (58).

وإذا كانت شخصية "يوسف" عليه السلام ترمز إلى الفلسطيني وعذابه مع العرب فإنّ شخصية «ذلك الذي يرمز إلى تحمل العذاب بلا سبب، سوى إرادة إلهية لاختبار قوة صبره وإيمانه»[(173)]، يقول الشاعر:

«وحدي على سطح المدينة واقف..

أيوب مات، وماتت العنقاء، وانصرف الصحابة

وحدي أراود نفسي الثكلى فتأبى أن تساعدني على نفسي

ووحدي. » [(174)]

فأيوب رمز تراثي يستمده الشاعر من القرآن الكريم،والعهد القديم،وهو رمز للصبر والصلابة وطول الانتظار في حمل عذاب المرض والأحزان الطائلة، والثقة بالله مهما صعبت الأمور واشتدت: (وَأَيُّوبَ إِذْ نَادَى رَبَّهُ أَنِّي مَسَّنِيَ الضُّرُّ وَأَنْتَ أَرْحَمُ الرَّاحِمِينَ (83) فَاسْتَجَبْنَا لَهُ فَكَشَفْنَا مَا بِهِ مِنْ ضُرٍّ وَآتَيْنَاهُ أَهْلَهُ وَمِثْلَهُمْ مَعَهُمْ رَحْمَةً مِنْ عِنْدِنَا وَذِكْرَى لِلْعَابِدِينَ(84)).[(175)]

أيوب إذن هو رمز الصبر على عذاب الجسد، وهو كذلك رمز لأيوب الفلسطيني الذي وجد نفسه وحيدا، يقاوم فلا يستطيع أن يتغلب على عدوه، إذ العذاب الذي يعشيه الفلسطيني أقوى بكثير من العذاب الذي عرفه أيوب، لأن الذي ابتلاه سبحانه وتعالى، هو عذاب الرحمة، فالله جرّب "أيوب" في إيمانه، أمّا الفلسطيني فعذابه بلاء من شعب يهودي غاصب لا يعرف الرحمة، وبالتالي فإنّ هدف درويش من ذكر هذه الشخصية والعودة إليها والتي يضرب بها المثل "صبر أيوب" إنما هو نداء للشعب الفلسطيني للمقاومة، والصبر على هذا العذاب، و رفضه وعدم القبول به.

بالإضافة إلى استحضار قصة "يوسف"و"أيوب" عليهما السلام، يتحدث درويش عن شخصية أخرى في قوله:

«اليوم إنجيل السواد،

اليوم تابت مريم عن توبة التوبات، وارتفع الحداد.

إلى جبين الله

واختفت الملائكة الصغيرة

[(1)] عثمان حشلاف، التراث و التجديد في شعر السياب، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دت. ص65.

[(2)] محمود درويش، المصدر السابق، ص 23.

[(3)] سورة الأنبياء، الآيات (83-84).

في أكاليل الرماد...

(...)

شكرا للذي يحمي المدينة من رحيلي

للتي مدت ضفيرتها لتحملني إلى سفني الأخيرة

ـ أين تذهب ؟

ليس لي باب لأفتحه لفارسي الأخير

ـ والسبت أسود،

ليس لي قلب لأخلفه على قدميك يا ولدي الصغير

ـ أنا لا أودّع، بل أوزّع هذه الدنيا.

على الزّبد الأخير. »[176]

الشاعر يذكر الإنجيل الذي أنزل على سيدنا "عيسى" عليه السلام، ويستحضر قصة "مريم" أم المسيح، والتي نجد في القرآن سورة بكاملها عن هذه القصة، وهذه الشخصية ترمز هي الأخرى للصبر على قضاء الله وقدره، والصبر على ما لحق بها من جراء ما عانت من أهلها الذين اتهموها بالفسوق والفجور، بقوله تعالى: (وَاذْكُرْ فِي الْكِتَابِ مَرْيَمَ إِذْ انتَبَذَتْ مِنْ أَهْلِهَا مَكَاناً شَرْقِيّاً (16) فَاتَّخَذَتْ مِنْ دُونِهِمْ حِجَاباً فَأَرْسَلْنَا إِلَيْهَا رُوحَنَا فَتَمَثَّلَ لَهَا بَشَراً سَوِيّاً (17) قَالَتْ إِنِّي أَعُوذُ بِالرَّحْمَنِ مِنْكَ إِنْ كُنتَ تَقِيّاً (18) قَالَ إِنَّمَا أَنَا رَسُولُ رَبِّكِ لأَهَبَ لَكِ غُلاماً زَكِيّاً (19) قَالَتْ أَنَّى يَكُونُ لِي غُلامٌ وَلَمْ يَمْسَسْنِي بَشَرٌ وَلَمْ أَكُنْ بَغِيّاً (20) قَالَ كَذَلِكِ قَالَ رَبُّكِ هُوَ عَلَيَّ هَيِّنٌ وَلِنَجْعَلَهُ آيَةً لِلنَّاسِ وَرَحْمَةً مِنَّا وَكَانَ أَمْراً مَقْضِيّاً(21))[177]، وهكذا حملت مريم ولم يمسها جن ولا بشر، فنبذها أهلها ولم يظنوا بها إلا كل سوء، قال تعالى: (فَأَتَتْ بِهِ قَوْمَهَا تَحْمِلُهُ قَالُوا يَا مَرْيَمُ لَقَدْ جِئْتِ شَيْئاً فَرِيّاً (27) يَا أُخْتَ هَارُونَ مَا كَانَ أَبُوكِ امْرَأَ سَوْءٍ وَمَا كَانَتْ أُمُّكِ بَغِيّاً(28))[178] وبقي كذلك إلاّ أن رفع الله سبحانه وتعالى تلك التهمة وردها بمعجزة كبيرة، وهي تكلم من كان في المهد صبيا، وتبيّن أنه نبي بعث للحق وزهق الباطل، يقول تعالى:(فَأَشَارَتْ إِلَيْهِ قَالُوا كَيْفَ نُكَلِّمُ مَنْ كَانَ فِي الْمَهْدِ صَبِيّاً (29) قَالَ إِنِّي عَبْدُ اللَّهِ آتَانِي الْكِتَابَ وَجَعَلَنِي نَبِيّاً(30) وَجَعَلَنِي مُبَارَكاً أَيْنَ مَا كُنتُ وَأَوْصَانِي بِالصَّلاةِ وَالزَّكَاةِ مَا دُمْتُ حَيّاً (31))[179]، وهكذا صور درويش عذابات

---

[1] محمود درويش، المصدر السابق، ص 104-106.

[2] سورة مريم، الآيات (16-21).

[3] سورة مريم، الآيات (27-28).

[1] سورة مريم، الآيات (29-31).

الفلسطيني وتضحياته من خلال ما تضمنه التراث الديني المسيحي من معجزة وفداء وبعث، يقول الشاعر في أواخر القصيدة:

«كم نبي فيك جرب

كم تعذب كي يرتب هيكله

عبثا تحاول يا أبي ملكا ومملكة

فسر للجلجلة

واصعد معي

لنعيد للروح المشرد أوله. » (180)

بالإضافة إلى هذه الرموز نجد الشاعر استعمل الرمز الأدبي الذي استمده من مظاهر الطبيعة، ومن واقعه المعيش ومما يحيط به، ومن تلك الرموز "رمز البحر" دلالة التيه والضياع، إذ مثل البحر دلالة سلبية في حياة الفلسطينيين وتاريخهم المجيد، إنه المتاهة والخلاص، إنه المجهول والأمل الخائف والرحلة البعيدة:

«البحر دهشتنا، هشاشتنا

وغربتنا ولعبتنا.

والبحر أرض ندائنا المستأصلة

والبحر صورتنا

ومن لا بر له.

لا بحر له... » (181)

وفي مقطع آخر يصبح البحر رمزا للرهبة والخوف، الرهبة من الضياع، والخوف من الهجرة، ليس من فلسطين إلى مكان آخر، بل من بيروت إلى المجهول، وهذا ما يعكس صورة الخوف والضياع:

«والبحر صورتنا

فلا تذهب تماما

هي هجرة أخرى، فلا تذهب تماما

(...)

---

[2] محمود درويش، المصدر السابق، ص 123.

[3] المصدر نفسه، ص 107.

هي هجرة أخرى إلى ما لست أعرف. »[1]

وهكذا أصبح البحر يكتنز مجموعة من الدلالات المختلفة لدرجة أنه أصبح رمزا للهلاك والموت:

«يطلق البحر الرصاص على النوافذ. »[2]

ونجد درويش قد استعمل رمزا آخر وهو "اللون الأبيض"«حيث لم تعد الدلالة اللونية حبيسة المعجم والبلاغة الموضوعة، بل تستمد قيمتها من حركة السياق وجدلية بنية القصيدة»[3]، والذي ابتعد فيه عن الواقع، فلم يعد يفرق بين الألوان الأخرى، إذ كل الأشياء التي يتحدث عنها يجعلها بيضاء، فدلالة الأبيض لم تعد لونا مميزا عن الألوان الأخرى، بل أنه وصل لدرجة أن نفى تعددية الألوان حينما جعل كل شيء أبيض:

«والبحر أبيض

والسمـــاء

قصيدتي بيضاء

والتمساح أبيض

والهــواء

وفكرتي بيضاء

كلب البحر أبيض

كل شيء أبيض:

بيضاء دهشتنا

بيضاء ليلتنا

---

(1) محمود درويش، المصدر السابق، ص15.

(2) المصدر نفسه، ص 54.

(3) ابراهيم رماني، المرجع السابق، ص 186.

وخطوتنـا

وهذا الكون أبيض

أصدقائي

والملائكة الصغار

وصورة الأعداء. » [182]

إن المعروف في ثقافات الشعوب أن اللون الأبيض هو رمز السلام والفرح والسعادة عندما يقترن الأمر بفستان الفرح للعروس بينما هو أيضا رمز الحزن والاندثار عندما يقترن الأمر بكفن الميت، أي هو رمز الزوال والفناء، ودرويش في هذه القصيدة فقد إحساسه بالألوان، لذا نجده لا يفرق بين الأبيض والألوان الأخرى، فجعل لون البحر والسماء أبيض رغم أن كلاهما أزرق، والتمساح أبيض رغم أن لونه رمادي، أما الملائكة والكون فإنّ تصورنا العادي لهما يوحي بأن لونهما أبيض، لأن الملائكة مخلوقة من نور والكون من عدم، لهذا يمكن لأي واحد منّا أن يلونها كما شاء وكما يريد، وبهذا استوت كل الأشياء في معناها وفي قيمتها فلا الأزرق ولا الرمادي ولا الأسود أخذ حقه في هذه القصيدة، فالشاعر هنا دخل عالم المتاهة .

والملاحظ أن درويش قد جمع في قصيدته كما هائلا من الرموز والدلالات المتنوعة والتي توحي بتواصل الثقافات ووحدة التراث، وتبرز قداسة أرض فلسطين، أرض الديانات والرسل وأرض المعجزات، هذه الرمزية المستعملة منحت القارئ القدرة على قول أكثر مما قاله الشاعر فيها، وهذه هي البراعة وهذا هو الإبداع، حتى وإن كان المتلقي لا يتفق مع أفكار الشاعر ويختلف معه إلا أنه سينفعل ويتفاعل معه.

إنّ التجربة الشعرية لـ"محمود درويش" تسعفه في بناء قصيدته و تبرز قدرته على السيطرة على أفكاره، ومن ثم شحنها بالعواطف المناسبة لها ليؤثر بها على أحاسيس ومشاعر المتلقي، ويفجر انفعاله وتفاعله معه.

4-4- البنية الكبرى:

سنحاول انطلاقا مما سبق تعيين البنية الكبرى استنادا إلى القواعد الكبرى المذكورة سابقا: الحذف، البناء، التعميم، للتعرف على وظيفتها الإجرائية، لكن قبل ذلك يجب علينا التعريف بكل عملية على حدى:

- **الحــذف:**

---

(1) محمود درويش، المصدر السابق، ص 115-117.

هو حذف كل الأحداث الموجودة ضمن المقطع النصي والتي لا يمثل وجودها شرطا ضروريا لتأويل القضايا اللاحقة في هذا المقطع النصي.

- **البنــاء:**

هو عبارة عن اختزال ليس لأحداث عرضية، وإنّما لأحداث «جوهرية مقومة لمفهوم أو إطار ما(...) تخصص عللا متعارفة أو متوقعة كما تخصص أسباب الحوادث ونتائجها، وأسباب الأفعال وآثرها، والأفعال التمهيدية والمساعدة، والوقائع المتشابكة التعقيد والتصرفات و الأغراض، كما تخصص أخيرا (الفضاء المحيطي) (الزمان، المكان، العالم) المتعلق بالشيء، والفعل والحدث.»[183]

- **التعميـم:**

وهي تتعلق أيضا بحذف واختزال المعلومات الجوهرية، هذه المعلومات المختزلة «تدل على خواص جوهرية وعلل وتراكيب ونتائج وغيرها، مثل دلالتها على حدث يوجد في أعلى مرتبة (...) و المعلومات ليس ينبغي أن ينظر إليها من جهة الاختزال في حد ذاته بل من جهة التأليف أو الاندماج.»[184]

وعلى هذا تكون هذه العمليات في القصيدة كما يلي:

عناصـر الموضوع	القواعـد الكبـرى			البنيـة الكبـرى
	الحـذف	البنـاء	التعميـم	

(1) فان ديك، النص والسياق استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، ص 201.
(2) المرجع نفسه، 202.

احتضان بيروت للقضية الفلسطينية		بيروت المأوى والمخبأ		قداسة الأرض
الصمود العظيم للشعب الفلسطيني		التشبث بالأرض حقيقة مطلقة		
الموت حقيقة كبرى موجودة		كل شيء خاضع للموت		هذا زمان التقاتل

إن التأمل في قصيدة "مديح الظل العالي"، يحيل على جانب من الوعي العميق، بأنّ العناصر الملخصة إنّما قامت بمقتضى تأويل البنى التركيبية المكونة لعناصر الموضوع، ضمن إطار عام يصل في النهاية إلى أنّ هذه القصيدة هي بنية كلية متلاحمة الأجزاء، يشكل كل عنصر منها جزءا من نص منسجم مع نفسه ومنسجما مع سياق الوضع الموجود فيه.

ومن غير الممكن دراسة اتساق وانسجام النص الشعري الحديث، دون التطرق إلى القافية التي تعتبر من العناصر المؤسسة لبناء النص الشعري، إذ «تشكل وقفة دلالية، نحوية، إيقاعية تحد من نهاية البيت، من تدفقه الدلالي، وتحوله التركيبي، وحريته الموسيقية»[1]، وتعود هذه الأهمية إلى الوظائف التي تؤديها «من المشاركة في بناء الوزن، وتأدية المعنى، إلى توقيع جرس الروي الموحد، وتوقيع جرس القافية مع سائر قرارات الأبيات»[2] .

والقافية عند العروضيون هي آخر ساكنين في البيت مع المتحرك الذي يوجد قبل أول هذين الساكنين، وأما الروي فهو الحرف الذي يتكرر في آخر كل بيت من القصيدة، وهذا هو المتعارف عليه في الشعر التقليدي، و قد أصبح الأمر مختلفا بالنسبة للشعر الحر حيث يمثل الروي صوتا

متنقلا يختلف من سطر إلى آخر، وقد يتفق وفقا لما يحتاجه الإطار الموسيقي العام للسطر أو الأسطر.

ولمعرفة نوع القافية التي اعتمدها "محمود درويش" في قصيدته وكذا حرف الروي الطاغي عليها، نستدل ببعض المقاطع لتوضيح ذلك:

في المقطع الأول الذي يتكون من (59 سطرا) جاءت القافية فيه كما يلي: (هاريْ- عاريْ - ظاريْ - ساريْ- راريْ - حاريْ - جاريْ - ناريْ- عاريْ- هاريْ- داريْ- ثاريْ- عاريْ- ذاريْ- صاريْ- ساريْ- ماريْ- جاريْ- جاريْ)[3]، فالروي هنا هو 'الراء' (المكسورة و المشبعة)، والمعروف أن الكسرة فيها انكسار وألم (انكسار و ألم بيروت)، كما نجد 'الراء' المقترنة بحرف المد 'الياء'، و الراء صوت مجهورة يناسب بداية المقطع الممزوج بالبطء و الهدوء في إيقاعه بفعل حرف المد.

ثم يأتي مقطع آخر بحرف روي آخر وهو 'الميم' المقترنة بحرف المد 'الألف' (مامَاْ- مامَاْ- مامَاْ- نامَاْ- مامَاْ- مامَاْ- مامَاْ- مامَاْ- مامَاْ- لامَاْ- رامَاْ- سامَاْ- لامَاْ)[4]، فالمد انتقل من 'الياء' إلى 'الألف' إلا أنه لعب الدور نفسه وهو التباطؤ و الهدوء الذي يوضح حالة الحزن التي يعيشها الشاعر.

(1) إبراهيم رماني، المرجع السابق، ص 217.
(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
(3) ينظر محمود درويش، المصدر السابق، ص 05- 15.
(4) ينظر المصدر نفسه، ص 15-19 .

و تتواصل حركة الروي و القافية حتى تتغير حركة الإيقاع في القافية (فررُوْ- ناعُوْ- ناعُوْ- لاعُوْ- راعُوْ- فررُوْ- فررُوْ- فررُوْ- ناعُوْ- ناعُوْ- ناعُوْ- ناعُوْ- ناعُوْ)[1] ، إذ يكرر الشاعر هنا قافية 'فررو و ناعو' ('الراء والعين' ذات الحركة المضمومة و المشبعة بحرف المد 'الواو') وهما صوتان مجهوران متقاربان في المخرج والحركة مما يعطي تآلفا و إيقاعا.

إن ما توصلنا إليه من وضوح القافية في المقاطع السابقة، لا ينطبق على مجمل القصيدة، حيث تختفي أحيانا القافية تماما لتحل محلها ظواهر أخرى كالجناس مثلا، وهذا هو التجديد الذي وصل إليه الشعر الحر حديثا، إذ لم يقيد الشاعر نفسه بتفعيلة محددة و لا ببحر معين، لكن إذا عدنا إلى هذه المقاطع نجد أن موسيقى الألفاظ الداخلية الناتجة عن توالي الأفعال هي التي حلت محل القافية (يقصفون- يدثّرون- يضطجعون- يتزوجون- يطلّقون- يسافرون- يولدون- يعملون- يقطعون- يتفقدون- يتجولون- يرصدون- يغطّون- يفترشون- يسمّون- يغسلون- يطرّزون)، وهذا

ما يدل على مقدرة الشاعر في التنويع و التلوين، فألزم نفسه محل القافية بوضعها القديم بنوع جديد من القافيـة المتحـررة.

بعدها عاد درويش لإبراز القافية وحرف الروي في المقاطع الأخيرة من القصيدة (دَاعَاْ - دَاعَاْ - نَاعَاْ - طَاعَاْ - عَاعَاْ - دَاعَاْ - رَاعَاْ - لاَعَاْ - فَاعَاْ - دَاعَاْ)[2].

ومن 'العين' المقترنة بـ'ألف' المد إلى حرف الباء الساكنة في القوافي الآتية (للعربْ- للعربْ- رلعربْ- سلعربْ- ضلعربْ- بلعربْ)[3] ليعود مرة أخرى في المقطع نفسه إلى حرف 'العين' مع 'ألف' المد (رَاعَاْ - دَاعَاْ- ضَاعَاْ- دَاعَاْ- رَاعَاْ- دَاعَاْ- دَاعَاْ- شَاعَاْ- دَاعَاْ- تَاعَاْ- دَاعَاْ- لاَعَاْ- دَاعَاْ)[4].

وهكذا ينبني إيقاع القصيدة في نهايتها على نفس الوتيرة التي كان عليها في البداية، فهيمنة حرف المد كان السبب في البطء و الهدوء، ولكن رغم هذا البطء إلا أن حروف الروي المجهورة 'العين- الباء' أعطت في نفس الوقت أجواء الحماسة على مجمل القصيدة.

---

(1) ينظر محمود درويش، المصدر السابق، ص 35-39.
(2) ينظر المصدر نفسه، ص70-71.
(3) ينظر المصدر نفسه، ص 95-98.
(4) ينظر المصدر نفسه، ص 99-104.

كما استعمل درويش في المقطع الأخير القافية التالية (مسألهْ- مهملهْ- مهزلهْ- مسألهْ- قنبلهْ- سنبلهْ- مقبلهْ- حوولهْ- مزبلهْ- مرحلهْ- رنفلهْ- مسألهْ- مقصلهْ- مسدلهْ- سنبلهْ- هيكلهْ- جلجلهْ- حوولهْ- جمرهْ- شعلهْ- ثورهْ- رحلهْ- فكرهْ- دولهْ)[1].

في هذا المقطع اختار الشاعر 'الهاء' الساكنة كحرف روي لقافيته سبقتها حروف مجهورة متحركة، فـ'الراء واللام' حرفان مجهوران زادتهما الفتحة وضوحا كوضوح القضية الفلسطينية - هاجس الشاعر في هذه القصيدة -.

(1) ينظر محمود درويش، المصدر السابق، ص117-124.

خـــاتمـــــة:

أشرنا في مقدمة هذا البحث إلى محاولة اكتشاف اتساق النص الشعري الحديث وانسجامه من خلال الأدوات المقترحة من طرف الغربيين، والتي بسطناها في الفصل الأول، ثم حاولنا تطبيقها على قصيدة "مديح الظل العالي" في الفصل الثاني، وأدى بنا البحث إلى النتائج التاليــة:

● يمكن بإعادة القراءة للمعطيات الموجودة في التراث العربي القديم :(البلاغة- النقد الأدبي- التفسير وعلوم القرآن) تطوير هذا التراث وبعثه من جديد عن طريق صياغة نظريات جديدة لها خصائصها المميزة، وتلتقي مع النظريات الغربية المعاصرة، وما الجهود التي عرضناها في بحثنا إلا دليل على صدق هذا الأمر. و العودة إلى التراث لا يعني أنّ النص العربي يسلك في اتساقه وانسجامه سبيلا مخالفا للنص الغربي، بل تعني إحياء هذه الإسهامات باعتبار أن فيها

أفكارا لا تقل أهمية عن الاقتراحات الغربية، وفيها مادة غنية وخصبة ينبغي تصنيفها وإعادة ترتيبها من جديد، حتى أن هناك بعضا من هذه الإسهامات يمكن أن تضيف أشياء كثيرة إلى المقترحات الغربية، من ذلك أن "الجرجاني" التقى في رأيه حول دور المتلقي مع النظرية التي نشأت في الغرب وهي نظرية التلقي الأدبي و التأثير والاستجابة، حتى أنه يمكن القول أن فكرة النظم لـ"عبد القاهر الجرجاني" كانت تأكيدا على هذه الرؤية وهو يتحدث عن تأسيس نظرية الاستقبال و التلقي. كما نجد أن المستوى التداولي عند "حازم القرطاجني" مرتبط بالسياق النفسي، وهذا ما جعله يقترب في كثير من أفكاره من نظرية "فان ديك"، بل يمكن القول دون مبالغة أن حازم القرطاجني سبق الغرب بجهوده.

● بعد عرضنا لأدوات الاتساق يظهر جليا فاعلية عناصر الاتساق على اختلافها في تحقيق الترابط و التناسق الشديد بين أجزاء القصيدة حيث:

1- نوع الشاعر في توظيف الضمائر المتصلة والمنفصلة على اختلاف أنواعها: المتكلم، المخاطب، الغائب، بالرغم من أن مرجعه بدا أحيانا مبهما وغامضا إلا أنه اقتصر على الشاعر ذاته، على وطنه، على الشعب الفلسطيني، على العرب و على العدو، إنه يكمل صورة القضية

الفلسطينية بمرجعية الضمير، فمرة يظهره ومرة يخفيه ويضفي عليه مسحة من الغموض للتعمق أكثر في مضمون القصيدة، والتوسع في فهمها، حتى نفهم بذلك قضيته التي جعلها قضية كل العرب، خاصة وأن هدف العدو هو الوصول إلى جميع أقطار الأمة العربية. كما نجد درويش قد استعمل أسماء الإشارة بشكل لافت للانتباه، والتي بدورها أشارت إلى الشاعر ذاته، إلى الدول العربية التي تتفرج على مأساة الشعب الفلسطيني، إلى الأمم و إلى الطبيعة... فقد ساهمت هذه الإشارات في الربط القبلي و البعدي للعناصر الموجودة في القصيدة، بالرغم من أن الغالب عليها هو الربط القبلي كونها تربط عنصر بعنصر سابق. إضافة إلى أدوات المقارنة التي تبقى مثلها مثل الضمائر وأسماء الإشارة تؤدي وظيفة اتساقية لا محال، كونها تشير إلى التشابه و التخالف الماثل في القصيدة.

2- أدى الحذف دور التشويق في بعض المقاطع من القصيدة، إذ عمد الشاعر إلى حذف كلمات تترك للمتلقي مجالا للمشاركة في بناء النص وخلق انسجام بين أجزائه.

3 - أدى الوصل دورا نحويا مهما في تماسك أجزاء القصيدة، وإعطائها تميّزا خاصا، وذلك لأنه عمل على تقوية الأسباب الرابطة بين الأسطر والجمل و المفردات فيما بينها فظهرت المقاطع متكاملة الأجزاء، فإذا كانت الإحالة و الحذف قد عملا على اتساق القصيدة وترابطها، فإن الوصل عمل على تحقيق الاتساق الوظيفي لها عن طريق عدة روابط: الواو، اللام، الفاء، أو... هذا ما عكس نفسية الشاعر المتماسكة لإعلاء كلمته، وإبداء رأيه، وإيضاح قضية وطنه السليب، وهو بذلك يأمل ويحلم في نهوض العرب من سباتهم و ترابطهم وتماسكهم.

4 - كان الاتساق المعجمي العنصر الأكثر حضورا في القصيدة، إذ لا يخضع لوسائل شكلية في الربط بين عناصره، ولا إلى عنصر محيل ومحال إليه. وقد انقسم إلى قسمين ساهم كل قسم في تناسق أجزاء القصيدة وتضامها، وكان ذلك إما عن طريق التكرير الذي أصبح على يد الشاعر المعاصر تقنية صوتية بارزة تكمن في العلاقات بين الكلمات والعبارات كأصوات أكثر مما يثيره بناء الكلمات والعبارات كمعاني، فالشاعر لم يكرر شيئا في القصيدة إلا وقصد أن يؤكد مقولة ما من خلال ذلك الشيء، سواء عن طريق تكرير مفردات أو عبارات أو مقطوعات، هذا ما خلق جوا مميزا وخاصا يشيع دلالة معينة، كما أضفى تنويعا نغميا وتأثيرا دراميا واضحا. وإما أيضا عن طريق التضام حيث نلاحظ في القصيدة ارتباط بعض المفردات والأزواج فيما بينها لأن دلالة إحداها ملازمة لدلالة الأخرى بالتعارض أي أضداد، ووجود كلمات و أزواج أخرى مرتبطة فيما بينها لأن دلالة إحداها متضمنة في دلالة الأخرى كجزء منها، هذا ما أدى إلى إبراز بعض الوقائع وتأكيدها .

وبهذا ضمّنت القصيدة تلاحمها من خلال الأداء الوظيفي للروابط الظاهرة و الخفية، وبالرغم من نقص عناصر أخرى كالاستبدال إلا أنه تبقى العناصر السابقة الذكر قد ساهمت إلى حد كبير في اتساق القصيدة، فشكلت بذلك كلا موحدا و متآخذا.

● إنّ آليات الانسجام المستخدمة في القصيدة ربطت بين العناصر التي بدت مفككة لافتقارها إلى الاتساق التام، وسهلت إمكانية التأويل من خلال سيرورة أحداث النص. كما يظهر واضحا الدور الأساسي الذي قام به كل من العنوان والموضوع والمعرفة الخلفية و البنية الكبرى في إنجاح هذه المعالجة:

1 - حمل العنوان جزءا أساسيا من رسالة القصيدة، بل مثّل بؤرة القصيدة ومفتاحها، فالمعروف أن العنوان يحيل إلى أمر غائب يفرض على القارئ أن يتزود بما يلزم من الأحداث التي تمكنه من فهمه، ومن ثمة تأويله لمضمون النص. فالعنوان لم يعد مجرد كلمات تتقدم القصيدة، بل هو

حلقة رئيسية تتدرج ضمن حلقات النص المتعددة. وعنوان قصيدة "مديح الظل العالي" جاء مناسبا للقضية التي شغلت الشاعر وهي المأساة الفلسطينية.

2 - أما الموضوع فإنه لا يكاد يخلو بيت من أبيات القصيدة بما يمكن أن ينتمي إلى حقل الصمود و التحدي و البقاء على هذه الأرض، فالشاعر يؤكد على إصرار وتصميم الشعب الفلسطيني على المقاومة و التصدي و التشبث بالأرض، إذ لا شيء يكسر هذا الصمود ما دمنا موحدين ومشتركين في الهم الواحد رغم كل تلك الضغوطات و الصعوبات من تنكيل وتقتيل وعنف ودمار مارسه الكيان الصهيوني على الفلسطيني الأعزل.

3- اعتمد درويش بصورة كبيرة على استحضار مكونات نصه من خلفياته المعرفية وهو بذلك يلتقى مع المتلقي وما لديه من خلفية سابقة ساهمت في خلق معرفي مشترك بينهما، حيث وظف اطلاعه على الأساطير بما يخدم الرؤيا التي سعى إلى نقلها إلينا، إذ استثمر أسطورة "الأوديسة-طائر العنقاء"، وبعض الشخصيات الدينية : "يوسف - أيوب - مريم" فهو إذن جمع كما هائلا من الرموز والدلالات التي توحي بوحدة التراث، وتظهر قداسة أرض فلسطين أرض الديانات والرسل، وممر الحضارات القديمة، وهذا ما أثر على المتلقي الذي حتى وإن كانت أفكاره تختلف مع أفكار الشاعر إلا أنه سينفعل ويتفاعل معه.

4- لم يلتزم درويش بقافية واحدة، فالتفعيلات تتوالى دون التقيد بقافية واحدة.

وبهذا قامت العناصر السابقة بتأويل البنى التركيبية الموجودة في القصيدة ضمن إطار عام يصل في النهاية إلى أن هذه القصيدة هي بنية كلية متلاحمة ومنسجمة الأجزاء.

● في تجربة محمود درويش الشعرية يتداخل الخاص بالعام، وتمتزج التجربة الذاتية بالمشاعر القومية والإنسانية، إنه شاعر القضية وشاعر الإنسانية في الوقت ذاته، حيث عبر عن قضية الإنسان المظلوم الذي اقتلع من أرضه بصورة وحشية في كل زمان ومكان، هذا ما جعله بحق شاعر المعاناة والتجربة المريرة، فدرويش قرأ بحسه الإبداعي، ورأى بعينه ما هو آت من بشرة تحقيق العدالة والنصر العظيم على أعداء الحب و الحياة، وأعداء البشرية جمعاء، إنهم الصهاينة مغول هذا العصر.

و باجتماع كل العناصر السابقة في القصيدة وإلمام الشاعر بكل الجوانب من أحداث ودلالات وصور، حيث لم يعبر عن تجربته تعبيرا خطابيا تقريريا مباشرا بل عبر عنها بالصورة، وهي صورة درامية في معظم الأحيان تعكس بصدق درامية المشهد العربي عموما والفلسطيني

خصوصا، هذا ما جعل القصيدة ملحمة فلسطينية نادرة الوجود، والأولى من نوعها على المستوى العربي.

وفي الأخير نتمنى أن يكون هذا البحث بمثابة خطوة أولى في فتح آفاق واسعة في مجال لسانيات النص التي تسعى إلى تقديم قراءات تأويلية للنص هي أقرب إلى الموضوعية .

محمود درويش (13 مارس 1941 - 9 أغسطس 2008(، أحد أهم الشعراء الفلسطينيين واللغة العربية الذين ارتبط اسمهم بشعر الثورة والوطن .يعتبر درويش أحد أبرز من ساهم بتطوير الشعر العربي الحديث وإدخال الرمزية فيه. في شعر درويش يمتزج الحب بالوطن بالحبيبة الأنثى. قام بكتابة وثيقة إعلان الاستقلال الفلسطيني[1] التي تم إعلانها في الجزائر.

حياته
ولد عام 1941 في قرية البروة وهي قرية فلسطينية تقع في الجليل[2] قرب ساحل عكا.حيث كانت أسرته تملك أرضا هناك. خرجت الأسرة برفقة اللاجئين الفلسطينيين في العام 1947 إلى لبنان ،ثم عادت متسللة العام 1949 بعيد توقيع اتفاقيات السلام المؤقتة،[3] لتجد القرية مهدومة وقد أقيم على أراضيها موشاف (قرية زراعية إسرائيلية)"أحيهود".[4][5] وكيبوتس يسعور[6 .[فعاش مع عائلته في قرية الجديدة.
بعد إنهائه تعليمه الثانوي في مدرسة يني الثانوية في كفرياسيف انتسب إلى الحزب الشيوعي الإسرائيلي وعمل في صحافة الحزب [7 [مثل الاتحاد والجديد التي أصبح في ما بعد مشرفا على تحريرها، كما اشترك في تحرير جريدة الفجر التي كان يصدرها مبام.
اعتقل من قبل السلطات الإسرائيلية مرارا بدأ من العام 1961 بتهم تتعلق بتصريحاته ونشاطه السياسي وذلك حتى عام 1972 حيث توجه إلى للاتحاد السوفييتي للدراسة،[8] وانتقل بعدها لاجئا إلى القاهرة في ذات العام حيث التحق بمنظمة التحرير الفلسطينية،[9] ثم لبنان حيث عمل في مؤسسات النشر والدراسات التابعة لمنظمة التحرير الفلسطينية، علماً إنه استقال من اللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير احتجاجاً على اتفاقية أوسلو. كما أسس مجلة الكرمل الثقافية .[10[
شغل منصب رئيس رابطة الكتاب والصحفيين الفلسطينيين وحرر مجلة الكرمل. كانت اقامته في باريس قبل عودته إلى وطنه حيث أنه دخل إلى فلسطين بتصريح لزيارة أمه. وفي فترة وجوده هناك قدم بعض أعضاء الكنيست الإسرائيلي العرب واليهود اقتراحا بالسماح له بالبقاء وقد سمح له بذلك. ساهم في إطلاقه واكتشافه الشاعر والفيلسوف اللبناني روبير غانم، عندما بدأ هذا الأخير ينشر قصائد لمحمود درويش على صفحات الملحق الثقافي لجريدة الأنوار والتي كان يترأس تحريرها (يرجى مراجعة الصفحة الثقافية لجريدة الأنوار عدد 2008/10/13 والتي فيها

كافة التفاصيل عن طريقة اكتشاف محمود درويش)ومحموددرويش كان يرتبط بعلاقات صداقة بالعديدمن الشعراء منهم فتاح الفتيوري من السودان ونزار قباني من سوريا وفالح الحجية من العراق ورعدبندر من العراق وغيرهم من افذاذ الادب في الشرق الاوسط

جوائز وتكريم

* جائزة لوتس عام.1969
* جائزة البحر المتوسط عام 1980.
* درع الثورة الفلسطينية عام.1981
* لوحة أوروبا للشعر عام 1981.
* جائزة ابن سينا في الإتحاد السوفيتي عام 1982.
* جائزة لينين في الإتحاد السوفييتي عام 1983.
* الصنف الأول من وسام الاستحقاق الثقافي تونس 1993
* الوسام الثقافي للسابع من نوفمبر 2007 تونس
* جائزة الأمير كلاوس الهولندية عام 2004[11.[
* جائزة القاهرة للشعر العربي عام 2007[12.[
* كما أعلنت وزارة الاتصالات الفلسطينية في 27 يوليو 2008 عن إصدارها طابع بريد يحمل صورة محمود درويش[13] .
* الأركانة المغربية الدولية تسلمها بعد وفاته أحمد درويش شقيق الشاعر محمود درويش يوم الجمعة الموافق 1-12-2008

شعره

بدأ بكتابة الشعر في جيل مبكر وقد لاقى تشجيعا من بعض معلميه. عام 1958، في يوم الاستقلال العاشر لإسرائيل ألقى قصيدة بعنوان "أخي العبري" في احتفال أقامته مدرسته. كانت القصيدة مقارنة بين ظروف حياة الأطفال العرب مقابل اليهود، استدعي على إثرها إلى مكتب الحاكم العسكري الذي قام بتوبيخه وهدده بفصل أبيه من العمل في المحجر إذا استمر بتأليف أشعار شبيهة.[14] استمر درويش بكتابة الشعر ونشر ديوانه الأول، عصافير بلا أجنحة، في جيل 19 عاما. يعد شاعر المقاومة الفلسطينية ، وان شعره مر بعدة مراحل.

مؤلفاته

* عصافير بلا أجنحة (شعر) - 1960.
* عاشق من فلسطين (شعر)1966
* آخر الليل (شعر).1967
* مطر ناعم في خريف بعيد) شعر.(
* يوميات الحزن العادي (خواطر وقصص.(
* يوميات جرح فلسطيني) شعر(
* حبيبتي تنهض من نومها (شعر).1970
* محاولة رقم 7 (شعر.(
* مديح الظل العالي (شعر.(
* هي أغنية ... هي أغنية (شعر.(
* لا تعتذر عما فعلت (شعر.(

* عرائس.
* العصافير تموت في الجليل.1970
* أحبك أو لا أحبك (شعر).1972
* تلك صوتها وهذا انتحار العاشق.1975
* حصار لمدائح البحر (شعر.(
* شيء عن الوطن (شعر.(
* ذاكرة للنسيان.
* وداعاً أيتها الحرب وداعا أيها السلم (مقالات.(
* كزهر اللوز أو أبعد
* في حضرة الغياب (نص) - 2006
* لماذا تركت الحصان وحيداً.1995
* بطاقة هوية (شعر(
* أثر الفراشة (شعر) - 2008
* أنت منذ الآن غيرك (17 يونيو2008 ، وانتقد فيها التقاتل الداخلي الفلسطيني. (

» * لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي» الديوان الأخير الذي صدر بعد وفاة الشاعر محمود درويش عن دار رياض الريس في آذار 2009

وفاته

توفي في الولايات المتحدة الأمريكية يوم السبت 9 أغسطس [15]2008 بعد إجراءه لعملية القلب المفتوح في المركز الطبي في هيوستن، التي دخل بعدها في غيبوبة أدت إلى وفاته بعد أن قرر الأطباء نزع أجهزة الإنعاش.

و أعلن رئيس السلطة الفلسطينية محمود عباس الحداد 3 أيام في كافة الأراضي الفلسطينية حزنا على وفاة الشاعر الفلسطيني، واصفا درويش "عاشق فلسطين" و"رائد المشروع الثقافي الحديث، والقائد الوطني اللامع والمعطاء".[16[

وقد وري جثمانه الثرى في 13 أغسطس في مدينة رام الله حيث خصصت له هناك قطعة أرض في قصر رام الله الثقافي. وتم الإعلان عن تسمية القصر بقصر محمود درويش للثقافة. وقد شارك في جنازته الآلالف من أبناء الشعب الفلسطيني وقد حضر أيضا أهله من أراضي 48 وشخصيات أخرى على رأسهم رئيس السلطة الفلسطينية محمود عباس. تم نقل جثمان الشاعر محمود درويش إلى رام الله بعد وصوله إلى العاصمة الأردنية عمّان ، حيث كان هناك العديد من الشخصيات من العالم العربي لتوديعه .

محمود درويش ..شاعر الروح الإنسانية هزم الموت بديمومة روائعه ورسالته
محمود درويش..أفق إنسانـي الأدب عربي عالمي

الأربعاء 8/200820 /
رحل "ملك الشعر"، الشاعر الفلسطيني محمود درويش، الذي يعتبره الكثيرون من النقاد أبرز شاعر عربي معاصر وأحد أهم شعراء العالم. درويش أسهم في تشكيل الوجدان والوعي الثقافي العربي وُرشح للفوز بجائزة نوبل للآداب أكثر من مرة

يعتبر الشاعر الفلسطيني محمود درويش أبرز شاعر عربي معاصر وصل إلى العالمية وأهم منبر ثقافي أسهم في تشكيل الوجدان والوعي الثقافي مبكرا لدى أجيال كاملة من محبي الشعر في العالم العربي وخارجه.

شكل محمود درويش مدرسة شعرية بقوة شعره دون أن يقصد بناء مثل هذه المدرسة، التي صبغت عالما شعريا عربيا في الستينيات والسبعينيات بصبغتها وشكلت رافدا من أهم روافد الشعر العربي الحديث، الذي أصبح درويش علامته البارزة طوال أكثر من 40 عاما بدأ من ديوانه الشعري الأول "عصافير بلا أجنحة" عام 1960.

انطلق درويش بعدها دون توقف ليقدم في ديوانه "أوراق الزيتون" عام 1964 الذي أصبح في تلك الفترة إنجيلا فلسطينيا للمقاومة عام 1948 خصوصا قصيدة "سجل أنا عربي"، التي أعلن من خلالها درويش تحدي الأقلية العربية تحت الاحتلال للاحتلال ورفض تذويب الهوية العربية لـ 165 الف فلسطيني بقوا صامدين على أرضهم.

محمود درويش..عصفور بلا أجنحة

درويش أسهم في تشكيل الوجدان والوعي الثقافي العربي وُرشح للفوز بجائزة نوبل للآداب أكثر من مرة .كانت الفواصل الزمنية بين نشره الديوان، والذي يليه يحمل تطورا واندفاعات جديدة إبداعية وشعرية جديدة تدلل على تمكنه من أدائه ومن ارتباط حياته فيما بعد في هذا النوع الإبداعي في الفترة الاولى من حياته داخل فلسطين. فمن خلال إطلاله على دواوينه الستة، التي أصدرها خلال هذه المرحلة يمكن ملاحظة هذه التطورات والعلامات الفارقة فيما بين الدواوين والذي يليه فالي جانب الديوانين السابقين أصدر أربعة دواوين هي "عاشق من فلسطين" عام 1966 و"آخر الليل" عام 1967 و"العصافير تموت في الجليل" عام 1970 و"حبيبتي تنهض من نومها" عام 1970.

وتجاوز في تجربته هذه رفاقه من الشعراء على غرار الراحلين راشد حسين وتوفيق زياد ورفيق رحلته القريب من تجربته وعمره سميح القاسم خصوصا في دواوينه الشعرية اللاحقة التي صدرت في المنفى وهي التي أعلنت عن موهبة شاعر يعتبر من أهم الشعراء على صعيد العالم وليس العالم العربي فقط خصوصا بعد أن ترجم شعره إلى أكثر من 40 لغة عالمية وبدأ الحديث من قبل العديد من الأطراف حول ترشيحه لجائزة نوبل للآداب.

أفق إنساني الأدب عربي عالمي

وجاء خروجه إلى الاتحاد السوفييتي السابق في عام 1972 وفيما بعد انتقاله إلى القاهرة وبيروت ليقدم موجة جديدة من الشعر والإبداع كانت خطواته الأولى في ديوان حيث بدأت رحلته في الخارج مع إصداره ديوان "احبك أو لا احبك" الذي جاء نقلة في شعر درويش اتجاه آفاق أرحب عبر عنها في كثير من النصوص النثرية وفيما بعد الشعرية خلال توليه رئاسة تحرير مجلة "شؤون فلسطينية" الصادرة عن مركز البحوث الفلسطيني.

استمر درويش في تطوير شعره بعد ذلك بما ينسجم مع اتساع افقه الإنساني على صعيد عالمي رغم عدم مغادرته المحلية الفلسطينية والعربية التي تفاقمت أزماتها السياسية والاجتماعية والاقتصادية وتراجع دورها التحرري بما عكس نفسه على شعره في الحفاظ على الأمل للمستقبل. واستطاع أن يعيد تقييم الأوضاع بعمقها الإنساني بشكل كبير في نثريته" يوميات الحزن العادي".

محمود درويش انتقد الاقتتال الفلسطيني الداخلي

كما أعاد تقيم هزيمة منظمة التحرير في العاصمة اللبنانية بيروت عام 1982 في قصيدته "مديح الظل العالي" وكانت قاعة جامعة دمشق إطلالتها الأولى وتحولت الى أغنية رائعة للموسيقار والمغني اللبناني مرسيل خليفة الذي انطلق مبكرا في غناء شعر محمود درويش وهي أغاني لاقت صدى واسعا في العالم العربي بما في ذلك قصائد من دواوينه القديمة

وبعد عودته إلى فلسطين ورؤيته لاستنزاف الأراضي الفلسطينية وإقامة المستوطنات فوقها والرفض الإسرائيلي الدائم لإقامة السلطة الفلسطينية قدم قصيدته "عابرون في كلام عابر" التي أثارت جدلا واسعا على صعيد عربي وإسرائيلي. وانتهاء بديوانه الأخير "أنت منذ الآن غيرك" التي صدرت مطلع العام الجاري وانتقد فيها الاقتتال الفلسطيني الداخلي محملا حركة حماس التي عملت على شق الصف الفلسطيني منذ بداية الانتفاضة الأولى عام 1987.

هزيمة الموت... انتصار للحياة

وفي جدليته الرائعة بين المصير الفردي والوطني في ديوانه "جدارية محمود درويش"، التي حاور فيها الموت اثر أزمة صحية مر بها ربط محمود درويش مصيره الشخصي بما يدور حوله وإن كان الاتجاه الأكثر إلى الإمعان في محاورة أدبية شعرية رائعة للموت وتحديه انتصارا للحياة.

وصدر للشاعر أيضا عدد من الدواوين الشعرية والكتب النثرية بينها دواوين "مطر ناعم في خريف بعيد " و"يوميات جرح فلسطيني" و"حبيبتي تنهض من نومها"و"محاولة رقم 7" و"هي أغنية ... هي أغنية" و"لا تعتذر عما فعلت" و"عرائس" و"العصافير تموت في الجليل" و"تلك صوتها وهذا انتحار العاشق"، حصار لمدائح البحر" وشيء عن الوطن" و"كزهر اللوز أو ابعد" و"لماذا تركت الحصان وحيدا" و"احد عشر كوكبا" و"اثر الفراشة"، والنص الأدبي "في حضرة الغياب" ومجموعة من المقالات ذات العمق الأدبي "وداعا أيها الحرب وداعا أيها السلم".

يشار الى أن محمود درويش ولد في قرية البروة في الجليل في الشمال الفلسطيني عام 1941 وهاجر مع أهله إلى لبنان في عام 1948 عاد بعدها متسللا مع أمه وأخوته إلى فلسطين وهي القصة التي خلدها الكاتب الراحل اميل حبيبي في روايته "سعيد أبو النحس المتشائل".

وبعد هدم قريته انتقل مع أهله إلى قرية دير الأسد ثم استقرت عائلته بالقرب من عكا في بلدة الجديدة حيث أنهى دراسته لينتقل بعدها إلى حيفا ليعمل في صحف الحزب الشيوعي الإسرائيلي ولينطلق بشعره مخترقا الحدود وليقدمه الروائي الفلسطيني الراحل غسان كنفاني إلى العالم العربي مع زملائه الشعراء والكتاب الفلسطينيين داخل فلسطين المحتلة عام 1948 في كتابه "أدب المقاومة"

رمزية المرآة.. قراءة في الدواوين الأخيرة لمحمود درويش

«المرآة» و«القرين» و«الظل» و«الآخر» و«الشبح» كلها تقنيات يتكئ عليها محمود درويش في الرؤيا الجديدة التي تضمها دواوينه الأخيرة، وهي دواوين تتميز بالحضور القوي للذات التي تحدق في نفسها، كأنها تراها في «مرآة» تؤدي دورًا لايختلف، جوهريًا، عن دور «القرين» الذي لايفارقه قرينه، أو «الآخر» الذي يغدو هو الوجه الثاني للذات،أو «الظل» الذي لايفارقها، كأنه «الشبح» الذي يتحول إلى مدلول يدل على داله: الأنا. ولا تـفارق هـذه الـثـنـائية علاقة الاسم الذي لا ينفصل عن مسمّاه، كي يراقب صاحبه و يراقبه صاحبه، كما يحدث في التجليات العلائقية للتقنيات السابقة.

وأولى الـتـقـنـيـات التي لـفـتـت انتباهي هي ما يرتبط برمزية المرآة، وهي رمزية قديمة، تضرب بجذورها في الميراث الإنساني الأسطوري والفولكلوري والإبداعي على السواء، وهو ميراث ظل مصدر إلهام، في بعض جوانبه، لإبداعات حديثة، من مثل ما كتبته لويس كارول عن «أليس عبر المرآة» أو ما ظل مصدر إلهام الكتّاب الذين استغلوا العلاقة الرمزية بين المرآة والأشباح، أو المرايا السحرية التي نعبر منها إلى عوالم أخرى، أو حتى المرايا التي هي القاسم المشترك في الفنون التي أناب عنها شكسبير (1564 - 1616) التمثيل، كي يجعل غايته أشبه «بإقامة المرآة أمام الطبيعة، لكي تعكس للفضيلة محيّاها، وللزراية صورتها، ولجسد العصر والمجتمع شكله وأثره».

وليس هذا المدى من الرمزية بعيدًا عن الميراث الفلسفي الذي تحتل «المرآة» فيه مجالات ترتبط بعملية المعرفة التي ينعكس فيها العقل على نفسه، ليتأمل حضوره، في ثنائية المعرفة الذاتية، وهي عنصر أساسي في التراث الصوفي العربي الذي تقترن فيه رمزية المرآة بأحوال الشهود التي يرى فيها العارف الحقائق التي تنزاح عنها الحجب، كما لو كان يتطلع إلى مرآة، ولذلك يقول أبو يزيد البسطامي:

كنت لي كالمرآة فصرت أنا المرآة

ويقول ابن الفارض:

وأنظر في مرآة حسني كي أرى جمال وجودي في شهودي طلعتي
رفعت حجاب النفس عنها بكشفي النقاب، فكانت عن سؤالي مجيبتي
كنت جلاء مرآة ذاتي من صدا صفاتي ومني أحدقت بأشعةٍ

أما ابن عربي الذي كان يرى أن العالم مرآة الحق والحق مرآة العالم، فيقول:

قلب المحقق مرآة فمن نظر يرى الذي أوجد الأرواح والصورا
إذا أزال صدى الأكوان واتحدت صفاته بصفات الحق فاعتبرا

ولم تتباعد رمزية المرآة، في دلالاتها الصوفية، عن الشعر الرمزي الأوربي، خصوصًا الذي تأثر منه بالشعر الصوفي العربي، وأخص بالذكر الشاعر السويدي جونار إكيلوف (1907 - 1968) الذي تعلم رمزية المرآة من التراث الصوفي العربي والفارسي،حيث تقرأ مفتتح قصيدته «فاطمة» على النحو التالي:

في المرآة الساكنة رأيت مجلى
نفسي وروحي:
تغضّنات عدّة
منابت رقبة ديك
عينان حزينتان
فضول نهم
زهو حرون
ترافع زائف
صوت جاف
بطن ينفتح فيه شق طولي
ليخاط من جديد
قدم مبتورة
حنك يعب السمك والنبيذ
واحد يتوق إلى أن يموت

وهي أسطر تقودنا إلى ما كتبه إكيلوف في قصيدته «العاشق» التي نقرأ فيها:

أعرف، بعد كل شيء، أن المرآة هناك
وأن ثمة كائنا مختلفًا ينظر من المرآة
يومًا ستدير عينيك إليه
وعندما تحول عينيك عنه، أتلاشى، أنا، بدوري
أنت مجلى حزنك، مجلى رغبتك
مرآة ذاتك والصورة في المرآة،

وتلك دلالات لا تتباعد كثيرًا عن الأفق الذي يبحر فيه رمز المرآة في شعر خورخي بورخيس (1899 - 1986) مقرونًا بالمتاهات، كما في نصوصه «المرايا والمتاهات» وغيرها من النصوص أو القصائد التي تؤكد لنا تكرار دال المرآة في شعره، فنقرأ له أسطرًا من مثل:

- لست أدري كيف يكون الوجه الذي يراني عندما أنظر وجه المرآة
- لست أعلم أي عجوز يتلصص على انعكاس محيّاه
بغيظ صامت واهن،
- لماذا تصرّين على البقاء أيتهاالمرآة اللامتناهية

لماذا تضاعفين أبسط حركات يدي
أيتها الأخت السرية.
- إنك أناي الأخرى
- أحيانًا يرنو إلينا في الأماسي
وجه من أعماق مرآة:
- على الفن أن يكون كالمرآة
فيكشف لنا وجهنا نفسه

هكذا، تتعدد رمزية المرآة عند المبدعين على اختلاف تياراتهم ولغاتهم، فتغدو نماذج تجريبية الملامح، سريالية القسمات، أو إشارة إلى ما يصور به المبدعون وعيهم في لوحات قلمية، ابتداءً من أمثال نيتشه وليس انتهاء بفلاسفة ما بعد الحداثة ومبدعيها، وذلك في التقاليد التي استهلها نيتشه - في «هكذا تكلم زرادشت» - بأقوال من مثل: «عندما نظرت في المرآة صرخت، وقد ارتجّ قلبي هلعا، إذ لم أر نفسي هناك، بل وجها بشعا لشيطان وتكشيرة ساخرة».

وكان ذلك قبل دخول المرآة رمزية إلى الشعر الحداثي العربي على يدي أدونيس الذي حقق بها إنجازات غير مسبوقة في ديوانه «المسرح والمرايا»، مرورًا بما تلاه من دواوين لم تخل من أثر الرمزية الصوفية، أعني الرمزية التي حامت حولها قصائد كثيرة لشعراء سبقوا محمود درويش إلى اكتشاف المرآة رمزًا وعلامة، فظلت المرآة عنصرًا متكررًا في أشعارهم، ابتداء من نازك الملائكة والسياب وعبدالوهاب البياتي، مرورًا بصلاح عبدالصبور، وليس انتهاء بعفيفي مطر أو أمل دنقل الذي أذكر له سطريه.

أتجزّأ في المرآة
يصفعني وجهي المتخفّي تحت قناع النفط

ويمضي محمود درويش، في رؤياه الجديدة، من حيث انتهى السابقون، ماضيًا في مسار خاص، لا ينفصل عن ثنائية الوعي الذي ينعكس على نفسه، سواء في الفعل المعرفي للتأمل أو الكشف أو الرؤيا، والبداية هي:

أما أنتَ
فالمرآة قد خذلتك
أنت.. ولست أنتَ، تقول:
أين تركت وجهي
ثم تبحث عن شعورك خارج الأشياء
بين سعادة تبكي وإحباط يقهقه..
هل وجدتَ الآن نفسك؟
قل لنفسك عدت وحدي ناقصًا
قمرين
لكن الديار هي الديار.

واللعب المتعمد بضمير المخاطب (الذي ليس سوى ضمير المخاطب، في فعل التجريد بمعناه البلاغي) دال على انشطار الوعي، وانقسام الذات ما بين مبدأ الواقع ومبدأ الرغبة.

الأول يشدها إلى قبول ما هو واقع، بينما يجذبها الثاني إلى النقيض، حيث البحث عن الشعر خارج المألوف والمعتاد والحضور المروّض في الوجود، ما بين المفارقات أو نوافر الأضداد. حيث يحتقن المجاز، وتتجاوز النقائض، ولكن ينتهي المسعى في المابين إلى الإحباط، فالديار هي الديار، وما ضاع هما القمران اللذان يوازيان في ثنائيتهما طرفي المفارقة: الأنت الذي هو الأنا المرغوب فيه، والأنت الذي تريد أن تكونه الأنا أو تشتهيه. وتجاوز هذا النوع من التأمل الذي تتمزق به الذات بين الواقع المفروض والممكن المحظور والمستحيل المعدوم، إلى نوع مواز من انشطار الوعي الذي تتسع به الرؤيا، فتكون عبارته على النحو التالي:

وكلما شاهدت مرآة على قمر
رأيت الحب شيطانا
يحدق في:
أنا مازلت موجودا
ولكن لن تعود كما تركتك
لن تعود، ولن أعود
فيكمل الإيقاع دورته
ويشرق بي.

والأسطر مراوغة في تجاوبات دوالها مع دلالات المرآة في الأساطير والخرافات الشعبية، خصوصًا في اقتران المرآة بالقمر، بسبب طبيعتها الأنثوية، ولأنها سلبية لا تنقل إلا ما يقع عليها أو يواجهها كالقمر الذي يستمد ضوءه من الشمس، أضف إلى ذلك الصفة السحرية، شيطانية الطابع، الملازمة للمرآة التي تحدّث عنها زرادشت نيتشه، أو التي تقود إلى عالم آخر، لا رجعة منه، يمكن أن يكون خطرًا ومميتًا، أو تخرج منها أرواح الموتى التي تسكن المكان، وبعضها شرير مؤذ. ولذلك يغطي المرآة المؤمنون بهذه المعتقدات، أو يديرونها نحو الحائط، كي يكونوا بمأمن من خاصيتها الشيطانية. وظني أن الأسطر السابقة تمتح من مثل هذه المعتقدات، على مستوى اللاشعور الجمعي والرموز البدائية العتيقة عند كارل يونج، ولا غرابة - والأمر كذلك - أن تقترن مشاهدة المرآة على قمر بتحول الحب إلى شيطان، يحدّق من خلال المرآة التي ترانا أشباحها، لكن بما يكشف، أو يعلن، عن فعل التغير الذي لن تعود به، الأوضاع إلى ما كانت عليه، فيكمل الإيقاع دورته، ولكن بما «يشرق» بصاحبه الذي يغص به, في دلالة غـــير بــعيدة عن دلالة الجرح أو الاختناق أو الجدب (التي تتأكد حين نقول: شرق الجرح بالدم، أي امتلأ، وشَرِق الموضع بأهله: امتلأ وضاق بهم، وشرقت الأرض، أي أجدبت وامتنع أن يجــري فـــيها الماء)، ولذلك لن يعود شيء كما كان، أو يكتمل الإيقاع بعد أن غزته نقائضه، فانقطع عن سامعه.

وليست الحيرة المعرفية بين طرفي ثنائية الوعي، أو الحضور والغياب، سوى مجلى آخر من مجالي رمزية المرآة، خصوصًا حين نقرأ:

وجدت نفسي في نفسي وخارجها
وأنت بينهما المرآة بينهما
تزورك الأرض أحيانًا لزينتها
وللصعود إلى ما سبّب الحلما
أما أنا فبوسعي أن أكون كما
تركتني أمس، قرب الماء، منقسما
إلى سما وأرض، آه... أين هما؟

والأسطر مقطع مقترن بفعل «التكوين» في مدى الحب، ليس بالضرورة بالمعنى الحرفي، فالحب في الرمزية الصوفية تعلو دلالته على الفهم الحرفي، ويمكن أن يكون ضمير التأنيث - في الأسطر - دالا على الحقيقة التي «هبطت إليك من المحل الأرفع، فيما يقول ابن سينا، كما يمكن أن يكون دالاً على انتصار الحضور الأنثوي الذي لا يفارق دلالة الخصب، أو حتى دلالة النبع الذي ترتوي منه الأرض، فتأخذ زينتها الخضراء، أو يكون دالاً على بحث الأنا عن منقذه، مثل «عناة» التي ألحّ درويش على ذكرها في الجدارية، حيث الوصول إليها، كالاستسلام لها، صعود إلى الرؤيا، لكن ينقشع الحلم كالعادة ويشرق صاحبه بالماء، منقسمًا إلى قسمين لا يجتمعان لأنهما لم يتحدا بسحر الآلهة الحارسة التي تظل بعيدة عن العاشق الباحث عنها:

مسافرةٌ،
حول صورتها في مراياك، «لا
أم لي يا ابنتي فَلِديني هنا»
هكذا تضع الأرض في جسد سرها
وتزوّج أنثى إلى ذكر، فخذيني
إليها إليك إليّ، هناك هنا، داخلي
خارجي، وخذيني لتسكن نفسي
إليك، وأسكن أرض السكينة.

وتبدو الأسطر السابقة كما لو كانت تصل بالبحث إلى نهايته، فتتكشف الرؤيا، وتتزوج الأرض، ويهبط المطر المقدس، ويعثر العاشق على صورته، وتحدث الولادة الجديدة للأنا، موازية للولادة الجديدة للأرض، التي تحتضن المطر المقدس في تربتها، وتلاقيه لقاء الأنثى، تصدّت للذكر، فينقلب التعدد إلى اتحاد، والانفصال إلى اتصال، ويصبح الـ«هنا» هناك، والداخل هو الخارج، وتسكن النفس أرض السكينة، ولكن فيما لا تفارق ظلالها معنى التناص الذي يومئ إلى الآية القرآنية: ومن آياته أن خلق لكم من أنفسكم أزواجًا لتسكنوا إليها .

ولكن هذا السكن النفسي - الروحي لا يلبث أن يزول، فلاشيء ثابت في تطلع الأنا إلى نفسها في المرآة التي تتبدل فيها الصور، بدورها، كأنها آلة الكاليدوسكوب (Kaleidoscope)، التي تعكس العشرات من الصور اللانهائية، في تحرك قطعها الزجاجية الملونة، وهي صفة أخرى ملازمة لرمزية المرآة في ميراثها الإنساني الذي يتجاوب، خصوصًا في هذه الصفة، مع تقلب ما تعكسه مرايا محمود درويش التي لا يكف الناظر والمنظور إليه، والوسيط الواقع بينهما، عن التحول والتبدل، هكذا، نقرأ:

... وأنظر نحو
نفسي في المرايا:
هل أنا هو؟
هل أؤدي دوري من الفصل
الأخير؟
وهل قرأت المسرحية قبل هذا العرض
أم فُرِضت عليَّ؟
وهل أنا هو من يؤدي الدور
أم أن الضحية غيَّرت أقوالها؟

ولا تخلو الأسطر من إيماءة إلى شكسبير، في تفاعلات التناص، حيث السؤال عن الكينونة وحضورها، بوضع الذات موضع المساءلة أمام المرآة، فضلاً عن الإشارة التي لا تربط بين التمثيل والمرآة فحسب، كما سبق وأن أشرت، بل تجاوز ذلك إلى تحويل الحياة إلى «ظل» يمشي (وهو رمز يتكرر كثيرًا في الرؤيا الجديدة)، وإلى مسرحية يؤديها ممثل بائس، يتبختر زهواً لساعة على المسرح، ثم لا يسمعه أحد، فالحياة حكاية يرويها أبله، ملؤها الصخب والعنف اللذان يتجاوبان ودال الضحية، التي يمكن أن تغير أقوالها، تحت ضغط واقع عليها، في الأسطر الأخيرة، وهي أسطر تردنا نهايتها إلى بدايتها، فنعود إلى اقتران فعل التعرف، وملازمة السؤال عن كينونتها بحضور المرآة، فنقرأ:

اكتبوني، كما قال ريتسوس، أين
اختفيت وأخفيت منفاي عن رغبتي
لا أرى صورتي في المرايا، ولا صورة
امرأة من نساء أثينا تدير تدابيرها
العاطفية مثلي هنا.

والإشارة إلى الشاعر اليوناني الشهير يانيس ريتسوس (1909 - 1990) إشارة إلى شاعر آخر عانى اعتقالات الحكومات الديكتاتورية، وعاش مكتويًا بنارها، لكنه ظل مرتبطًا بقضايا البسطاء الذين فتح لهم شعره، مستخدمًا صورًا ومجازات من فتات الحياة اليومية. ولكن ليس هذا هو المقصود من الإشارة فحسب، فهناك إخفاء المطارد من القمع عن مبدأ الرغبة لمواجهة مبدأ الواقع الخشن، ومن ثم مواجهة الصورة بالصورة، والمرآة بالمرآة، لكن سدى، إذ يظل منفى ريتسوس حاضرًا مثل تفاصيل الحياة اليومية، التي صنع منها إبداعه، فنال لذة القصيدة، وذلك على النقيض من قرينه الذي لم يجد صورته في المرآة، فتحول إلى الغياب الذي ينفي حضور التدابير العاطفية التي تعني اتحادًا بين ذكر وأنثى.

جابر عصفور

عن مجلة " العربي " / أكتوبر 2007م

من هو شاعر فلسطين محمود درويش

السبت أغسطس 9 2008

القدس - القدس- يمثل محمود درويش ظاهرة شعرية لم تتكرر كثيرا اذ جمع بين النجومية على المستوى الجماهيري والعمق الفني الذي يبهر النقاد لانه هضم التاريخ والفلسفات والاديان والاساطير ليصنع منه سبيكة ينتصر فيها لفن الشعر حتى انه استطاع تحرير الشعر الفلسطيني من وطأة الايديولوجيا.

وكان درويش الذي أجريت له عمليتا قلب مفتوح عامي 1984 و1998 قد خضع الاربعاء الماضي لعملية قلب مفتوح بمستشفى "ميموريال هيرمان" بولاية تكساس الاميركية لكن مضاعفات العملية أدت الى جلطة دماغية خفيفة وخضع للتنفس الصناعي وتدهورت حالته الصحية. ولن يتاح لدلرويش ان يكتب عن العملية الاخيرة كما كتب عام 1988 عن عملية مشابهة قصيدته-ديوانه "جدارية" وفي بعض سطورها قال..

"هذا هو اسمك/ قالت امرأة وغابت في الممر اللولبي/ أرى السماء هناك في متناولِ الايدي/ ويحملني جناح حمامة بيضاء صوب طفولة أخرى/ ولم أحلم بأني كنت أحلم/ كل شيء واقعي/ كنت أعلم أنني ألقي بنفسي جانبا وأطير/ سوف أكون ما سأصير في الفلك الاخيرِ/ وكل شيء أبيض.. البحر المعلق فوق سقف غمامة بيضاء/ واللا شيء أبيض في سماء المطلق البيضاء/ كنت ولم أكن/ فأنا وحيد في نواحي هذه الابدية البيضاء/ جئت قبيل ميعادي فلم يظهر ملاك واحد ليقول لي.. "ماذا فعلت هناك في الدنيا..

"ولم أسمع هتاف الطيبين ولا أنين الخاطئين/ أنا وحيد في البياض أنا وحيد/ لا شيء يوجعني على باب القيامة/ لا الزمان ولا العواطف/ لا أحس بخفة الاشياء أو ثقل الهواجس/ لم أجد أحدا لاسأل.. أين "أيني" الان../ أين مدينة الموتى وأين أنا../ فلا عدم هنا في اللا هنا".

جاءت وفاة درويش مثل "سيناريو جاهز" لم يتوقعه قراؤه.

وكان درويش قد منح اخر قصائده عنوان /سيناريو جاهز/ وهي دراما بين شخصين يقول فيها "لنفترضِ الان أَنا سقطنا/ أنا والعدو / سقطنا من الجو في حفرة.. فماذا سيحدث".

وللخروج من هذه المحنة يضع عدة محاولات للخروج "في البداية ننتظر الحظ/ قد يعثر المنقذون علينا هنا/ ويمدون حبل النجاة لنا/ فيقول.. أَنا أولا/ وأَقول.. أَنا أولا/ ويشتمني ثم اشتمه/ دون جدوى/ فلم يصل الحبل بعد... أَنا وهو خائفان معا/ ولا نتبادل أي حديث عن الخوف أَو غيرِه/ فنحن عدوان. ماذا سيحدث لو أن أفعى أطلت علينا هنا من مشاهد هذا السيناريو/ وفحت لتبتلع الخائفين معا/ أَنا وهو... يقول السيناريو.. أنا وهو سنكون شريكين في قتل أفعى/ لننجو معا/ أو على حدة/ ولكننا لن نقول عبارة شكر وتهنئة على ما فعلنا معا/ لان الغريزة -لا نحن- كانت تدافع عن نفسها وحدها/والغريزة ليست لها أيديولوجيا.

"ومع الوقت والوقت رمل ورغوة صابونة/ كسر الصمت ما بيننا والملل. قال لي.. ما العمل.. قلت.. لا شيء/ نستنزف الاحتمالات. قال.. من أين يأتي الامل.. قلت.. يأتي من الجو. قال.. ألام تنس أني دفنتك في حفرة مثل هذى.. فقلت له.. كدت أنسى... شدني من يدي/ ومضى متعبا. قال لي.. هل تفاوض الان.. قلت.. على أي شيء تفاوضني الان في هذه الحفرة القبر.. قال.. على حصتي وعلى حصتك/ من سدانا ومن قبرنا المشترك. قلت.. ما الفائدة. هرب الوقت منا/ وشذ المصير عن القاعدة/ ههنا قاتل وقتيل ينامان في حفرة واحدة/ وعلي شاعر اخر أن يتابع هذا السيناريو/ الى اخره."

ولد درويش عام 1942 في قرية البروة في الجليل (قضاء عكا) التي دمرت عام 1948 فهاجر مع عائلته الى لبنان قبل أن تعود العائلة وتعيش في الجليل وعمل في صحف تابعة للحزب الشيوعي الذي انضم اليه واعتقلته السلطات الاسرائيلية عدة مرات بداية من 1961.

ولفتت قصائده الاولى ومنها "بطاقة هوية" الناقد المصري الراحل رجاء النقاش فأصدر كتابه "محمود درويش شاعر الارض المحتلة" عام 1969 في مبادرة جريئة حيث كان كثيرون في ظل المد القومي العربي ينظرون بريبة الى من يحمل الجنسية الاسرائيلية من فلسطيني 1948.

وكان كتاب النقاش بوابة درويش الى المثقفين والقراء العرب ففي فترة لاحقة كانت دواوينه تصدر على نطاق واسع وحظي باهتمام كبير من معظم التيارات النقدية حتى انه أطلق مقولته "ارحمونا من هذا الحب القاسي" داعيا النقاد الى النظر الى الشعر الفلسطيني باعتباره فنا أولا بدلا من تفسيره والتعاطف معه على خلفية التعاطف العربي التلقائي مع القضية الفلسطينية".

من دواوين درويش وأخيرا كتابه (عاشق من فلسطين) و(آخر الليل) و(أحبك أو لا أحبك) و(مديح الظل العالي) و(هي أغنية.. هي أغنية) و(أحد عشر كوكبا) و(لا تعتذر عما فعلت) و(كزهر اللوز أو أبعد) إضافة إلى أعمال نثرية منها (وداعا أيها الحرب.. وداعا أيها السلم) و(يوميات الحزن العادي) و(أثر الفراشة) و(الرسائل) التي كانت حصيلة رسائل متبادلة مع الشاعر الفلسطيني سميح القاسم ونشرت في مجلة (اليوم السابع).

وكان درويش من الشعراء العرب القلائل الذين يكتبون نثرا لا يقل في صفائه وجماله عن الشعر ولا تخلو نصوصه من روح الشعر وخاصة ما كتبه في رثاء الشاعر المصري صلاح جاهين والرئيس الفلسطيني الراحل ياسر عرفات.

ومنع درويش منذ السبعينيات أن يعود إلى الأراضي الفلسطينية وعاش بين القاهرة وبيروت وتونس وباريس التي كان يحرر منها مجلة (الكرمل) ثم عاد 1994 إلى رام الله. وانتخب درويشا عضو في اللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير الفلسطينية عام 1988 وعمل مستشارا لعرفات لكنه استقال عام 1993 من اللجنة التنفيذية احتجاجا على توقيع اتفاق أوسلو.

وأثارت بعض قصائد درويش غضبا في إسرائيل ومنها (عابرون في كلام عابر) التي أطلق عليها "القصيدة التي وحدت الكنيست" وفي بعض سطورها يقول.. "أيها المارون بين الكلمات العابرة... خذوا حصتكم من دمنا وانصرفوا/وادخلوا حفل عشاء راقص وانصرفوا/وعلينا نحن أن نحرس ورد الشهداء/و علينا نحن أن نحيا كما نحن نشاء.. آن أن تنصرفوا/ ولتموتوا أينما شئتم ولكن لا تموتو بيننا/فلنا في أرضنا ما نعمل/ ولنا الماضي هنا/ولنا صوت الحياة الأول/ولنا الحاضر والحاضر والمستقبل/ولنا الدنيا هنا والآخرة/فاخرجوا من أرضنا/من

برنا/من بحرنا/من قمحنا/من ملحنا/من جرحنا/من كل شيء واخرجوا من ذكريات الذاكرة/ أيها المارون بين الكلمات العابرة".

وترجمت أعماله لأكثر من 20 لغة وكرم في دول عربية وأجنبية ونال جوائز منها درع الثورة الفلسطينية عام 1981 ولوحة أوروبا للشعر عام 1981 ومن الاتحاد السوفيتي جائزة ابن سينا عام 1982 وجائزة لينين عام 1983. كما فاز عام 2007 بجائزة ملتقى القاهرة الأول للشعر العربي حيث ضمت لجنة التحكيم شعراء ونقادا عربا قالوا في بيان الجائزة إن درويش نالها "بإجماع نقدي لافت على تعدد مشارب أعضائها وتمثيلها لكل التيارات الفاعلة في الحياة الأدبية... درويش رمز للقدرة على تطوير الذائقة العربية ويمثل الحيوية الدافقة في أعلى ذروة بلغها الشعر العربي كما أنه لا يكرر نفسه انطلاقا من ثقافة موسوعية ورؤية كونية حتى استطاع أن يعرج بالقصيدة العربية إلى أفق إنساني رحيب".

يوميّات محمود درويش طريقاً فرعياً إلى الشعر

حسين بن حمزة

يُثير كتاب «أثر الفراشة» (دار الريس) لمحمود درويش عدداً من الالتباسات لدى القارئ. لعل درويش نفسه حاول تجنّب التعددية التي تحكم نصوص الكتاب، فوضعها في خانة «اليوميات». لكنّ وسم النصوص بهذه الصفة لا يجعلها تنضوي، كلها، تحت هذه اللافتة. ثمة نصوص كثيرة في الكتاب تتجاوز فكرة اليوميات. بل إن معظمها يفتقد المعنى الدارج لليوميات والذي يتمثل في تدوين الوقائع أو المشاهدات العادية اليومية.

السبب في كل هذا أن محمود درويش لا ينسى أنه شاعر. وإذا نسي هو أو شرد عن كونه شاعراً، فإن لغته، أو بالأحرى معجمه اللغوي ونبرته التي ربّى قصيدته عليها طويلاً، تتكفل بإعادته إلى الحقل الذي يتقن حرثه. الشاعر الذي في داخل درويش يطل برأسه حتى لو كتب نثراً عادياً. الشاعر موجود وإن توارى خلف تسميات أو أجناس أدبية أخرى. الكتاب، بهذا المعنى، ليس يوميات بالمعنى الحرفي والتقني للكلمة. الطريقة التي ينظر بها الشاعر إلى العالم تتدخل

في صوغ كل ما يُستدرج إلى النصوص وشعرنته. لنقل إن ما نقرأه هو استراحة الشاعر من الانكباب المضني على الشعر. النصوص فسحة لكي يتنفس الشعر خارج المتطلبات الصارمة للإيقاع. إنها فرصة كي يستريح الشاعر من مطاردة الصور والاستعارات. لكن هل يمنع هذا تسرّب الشعر أو ما يشبهه إلى جملة درويش حتى وهي مشغولة بغير الشعر. الجواب هو لا بالطبع. فالشاعر لن يقوى على إدارة ظهره للغة التي اعتاد الكتابة بها.

إذا سلّم القارئ بهذه البداهة، فسيكون سهلاً عليه أن يجد تصنيفاً خاصاً بـ«يوميات» محمود درويش. حينها لا يمكن أن يتفهّم فقط وجود شعر متوارٍ أو مدفون تحت سطح العبارات، بل وجود شعر حقيقي بعضه مكتوب بأبيات فراهيدية. لكن لماذا يضع درويش هذه القصائد هنا ولا ينشرها ضمن دواوينه؟ الجواب المرجح هو أن هذه القصائد أقل من الطموح الدرويشي الراهن، خاصة بعد المنعطفات والتطورات التي شهدها شعره في الفترة الأخيرة. الواقع أن بعض هذه القصائد لا يقل عن الشعر الذي نقرأه في دواوين درويش، لكن القارئ المتأني والمتمعن في شعرية درويش يلاحظ أن ثمة شيئاً يعصى على التحديد في هذه القصائد ولكنه كاف ليستبعدها الشاعر عن دواوينه.

تفسح اليوميات مجالاً للتأمل في الموت والحياة ومشاغل العيش العادية. وتفسح للقارئ، في الوقت نفسه، مجالاً كي يعرف جانباً آخر من الشاعر الذي يسبقه شعره وتسبقه فلسطين إلى الجمهور. الشاعر الذي شكا من ربط شعره بالقضية لا يتوقف عن ذلك حتى في يومياته. ها هو يرفع شكواه موزونة هذه المرة: «يغتالني النقاد أحياناً/ يريدون القصيدة ذاتها/ والاستعارة ذاتها / فإذا مشيتُ على طريق جانبيٍّ شارداً/ قالوا: لقد خان الطريق / وإن عثرتُ على بلاغة عشبةٍ/ قالوا: تخلّى عن عناد السنديان/ وإن رأيتُ الورد أصفر في الربيع/ تساءلوا: أين الدم الوطني في أوراقه/ .... / يغتالني النقاد أحياناً/ وأنجو من قراءتهم/ وأشكرهم على سوء التفاهم/ ثم أبحث عن قصيدتي الجديدة».

اليوميات، إذا استعرنا تعبير درويش في الاقتباس السابق، ما هي إلا طريق جانبي يقود في النهاية إلى الشعر.

دفاعا عن محمود درويش

أيمن حسن

12/10/2008

كنت على بعد آلاف الكيلومترات عنه عندما توفي على فراشه بالمستشفى في

هوستن، بالولايات المتّحدة. مات محمود درويش صبيحة يوم 9 آب (أغسطس) بالتّوقيت المحلي لهوستن وبعد الظّهر في نفس اليوم بالتّوقيت المحلي للسّواحل المتوسّطيّة الّتي شهدت ولادته. لكنّما هو نفس الرّجل كما هي نفس الميتة. تلك ميتته، لا تلك الّتي اختارها ربّما، بل تلك الّتي حلُم بها .لقد مات يوم سبتٍ كما تنبّأ في 'إجازة قصيرة'، واحدة من قصائده المأخوذة من كتابه الأخير 'أثر الفراشة' (1.)

'صدّقت أني متّ يوم السّبت،
قلت: عليّ أن أوصي بشيء ما
فلم أعثر على شيء...
و قلت: عليّ أن أدعو صديقا ما
لأخبره بأنّي مِتّ
لكنّي لم أجد أَحداً...
و قلت: عليّ أن أمضي إلى قبري
لأملأه، فلم أجد الطّريقَ
و ظلَّ قبري خالياً منّي '(...)

تنبّؤ فظيع حقا ولكنّ الأفظع بالنسبة إليّ كان أن أسمع خبر وفاة محمود درويش في بداية المساء، عبر رسالةٍ الكترونيّة من الشّاعر الإسرائيلي إسحاق لاؤور الذي وجّه رسالة جماعيّة إلى كل المشاركين في مهرجان أصوات المتوسّط بلُودَاف (المُقام من 19 إلى 28 تموز/يوليو الفارط) ليعبّر عن أقصى حزنه. نعم، رغم ذهولي، تبادرت فجأة إلى ذهني الأبيات السّابقة وهاته الأبيات اللاّحقة الأكثر فظاعة حيث مجازر صبرا وشاتيلا والّتي يعطي فيها درويش لصبرا صبغة إنسانيّة لكي

يقدّمها كفريسةٍ إلى الجلاّد، جنديّ الكتائب، المُدعَّم من قبل الصّهيونيين الّذين يحملون نفس الاسم: فاشي .

'ويواصل الفاشيّ رقصته ويضحك للعيون المائلة
و يجنّ من فرح وصبرا لم تعد جسداً
ركبها كما شاءت غرائزه، وتصنعها مشيئتُه
و يسرق خاتما من لحمها، ويعود من دمها إلى مرآته
ويكون ـ بحر
ويكون ـ بر
ويكون ـ غيم
ويكون ـ دم
ويكون ـ ليل
ويكون ـ قتل
ويكون ـ سبت
وتكون ـ صبرا
صبرا ـ تقاطع شارعيْن على جسد
صبرا ـ نزول الرّوح في حجر
و صبرا۔ لا أحد
صبرا ـ هويّة عصرنا حتّى الأبد'

غريبة هي بقيّة ما عشت في ذلك المساء وسيكون من غير اللاّئق الحديث عنها في هذا المقام. أفضّل الخطاب منذئذٍ على السّرد فهو يبدو لي اليوم الوحيد القادر على الإجابة على احتياجات القضيّة. القضيّة التي يدافع عنها الشّاعر نفسه: 'عندما يذهب الشّهداء إلى النّوم أصحو وأحرسهم من هواة الرِّثاء (2).' بالفعل، لم ينضَب

نبع المدائح تجاه درويش حيّا، فلن ينضب أيضا بعد موته، إذن، نبعُ المراثي. أتمنّى، من جهتي، أن يُقرَأ بعد موته أكثر ممّا وهو حيّ لأني متأكّد أن كلّ المتملّقين الذين يتباهوْن بترجمته، الّذين يستشهدون به دون انقطاع وحتى الّذين يكتبون عنه لم يقرَؤُوه، على الأقلّ ليس كلّ أعماله من الألف إلى الياء.

و هكذا، عند قراءة الكتاب الأخير لدرويش إثر نشره في كانون الثاني (يناير)، لم أنتبه جيّداً ولكنّي اليوم أفهم معنى "أثر الفراشة" ذلك الّذي اختلط في البداية عندي بـ "علامة الفراشة". في الفيزياء، " أثر الفراشة"، حسب منجد لاروس الصّغير (منجد روبرت الصّغير لم يتطرّق إليه) هو "صورة اقترحها لورنس لفهم الظّواهر الفيزيائيّة المرتبطة بالخَواء وحسب هذه الصّورة خلل بسيط في نظام معيّن يمكن أن يحدث تأثيراتٍ هامّة وغير مرئيّة. (مثلا، في الفضاء، الهواء الذي يُحدثه خفقان أجنحة فراشة بإمكانه أن يسبّب عاصفة على بعد آلاف الكيلومترات من هناك.)" - يجب أيضاً اتباع هذا الطريق الطّويل، الوعر والملتوي لولوج هذا الشِّعر الذي يميل البعض إلى سجنه في نِحَل وشعارات بالية. هؤلاء حقا كنحلهم وشعاراتهم البالية، لكن لا فلسطين ولا شاعرُها كذلك. إنّ لهما حظّاً - وهما يستحقّانه لأنه "يفرض" نفسه (3) - في التّجدّد لا فقط بالتّأقلم مع زمنهما ولكن أيضاً بالمجازفة في التّقدّم على هذا الزّمن وبكونهما السّبّاقيْن. ثريّة، خصبة ومتعدّدة هي فلسطين وقد حظيت بالشاعر الذي تستحقّ، لأنّ من قال: "اللغة تورَث كالأرض" (4) لم يكتفِ باللّغة التي نقلتها إليه أمّه. هو الذي انتُزِعت منه أرضه افتكّ لغته لكي يعيد أرضه وأرض شعبه. وقد نجح درويش أكثر من أيّ شاعر فلسطيني وعربي آخر في تحقيق هذا التّوازن الصّعب بين الشّعر والسّياسة، هذا ما مكّنه من أن يلقى الاعتراف والحفاوة في كل مكان كشاعرٍ حقيقيّ، على غرار البعض من نُظرائه من الشّعراء الكِبار - ماياكوفسكي، ريستوس، شار، سُلان، ووالكوت على سبيل المثال لا الحصر - الّذين نجحوا هم أيضاً في جذب كفة الميزان لصالح الشّعر، دون التخلّي عن القضيّة التي

تبنّاها كلّ واحد منهم.

ومن هنا هذه الشّهادة الرائعة من طرف الشّاعر الكبير فيليب جاكوتيه: 'أتألّم من أجل شعب مُهان .صوت شاعره الكبير محمود درويش يؤثر فيّ بعمق. ثمّ، في نهاية احتشاد باريسي لأجل فلسطين، عندما بسط متعصّبون راية متّسخة بكتابةٍ رذيلة 'الموت لليهود'، أصطدم من جديدٍ بالمستعصي'. (5) تؤثر فيّ هذه الكلمات لأنّها تضرب ثلاثة عصافير بحجرةٍ واحدة: أولا لأنّها تعترف بصوت، صوت محمود درويش الّذي يحمل صوت شعبٍ بأكمله، ثمّ، لأنّها تنادي بالاعتدال والتّحاور الممكن دوماً رغم التّعصّب الذي يطغى على هذا الفريق وذاك، وأخيرا لأنّها تشهد بضرورة الشّعر وأهمية الشّعراء والدّور الذي يمكن أن يضطلع به الشّعر والشّعراء معاً في حلّ 'المستعصي.'

يبدو لي هنا أنّنا نضع إصبعنا على هذا الشّيء صعب التّسمية والّذي تعتمد عليه العبقريّة الشعريّة لدرويش، الّذي، وهو يتحدّث عن قهوة أمّه أو جواز سفره أو وهو يحكي أيضاً عن الفقر اليومي في حالة حصار، يفرض إيقاعه الشّخصي على الكلمات والأشياء والعالم. إن أرجع البعض ذلك إلى الدّقة أو إلى التّمرّس الشّعري، فإني أتشبّث بإرجاع الفضل إلى الحضور الذهني والحسّ المرهف، باختصار إلى الفصاحة لأنّ الغضب العادل، الشّعر الحقيقي والحماس الصّادق لا يُعمون بل يوقظون. أن تسمّي الأشياء ليس أن تقتل .

أن تسمّي هو أن توقظ الرّوح الّتي تكمن في كل شيء. أن تسمّي هو أن توقظ، كما أجاد درويش القول، في قصيدته الأخيرة الّتي تحمل عنوان 'لاعب النّرد' والّتي قرأها بصوتٍ عالٍ في رام الله في بداية تموز (يوليو)، قبل رحيله بشهر :

'هكذا تولد الكلماتُ .أُدرِّبُ قلبي
على الحبّ كي يَسَعَ الورد والشّوكَ...

صوفيَّةٌ مفرداتي .وحسِّيَّةٌ رغباتي' (6.(

شكرا لك إذن أيّها الشاعر على اليقظة.

'شاعر من تونس

نُشر هذا النّصّ يوم 6 أيلول (سبتمبر) 2008 في مجلّة االآداب الفرنسيّةب Les)

(Leres fran'aisesوهي الملحق الأدبي لجريدة االإنسانيّةب

L)ص('Humanit، ترجمة سلمى الدّشراوي .

(1)محمود درويش، 'أثر الفراشة'، بيروت، رياض الرّيّس للكتب والنّشر، 2008، ص. 181-182 .

(2)في 'ورد أقلّ'، الأعمال الكاملة، الجزء الثاني، بيروت، دار العودة، 1994، ص. 342.

(3)لنتذكر معاً حكمة رنيه شار، أحد الشعراء المفضّلين لدرويش: افرض حظّك، احضُن سعادتك وامض نحو خطرك .وعندما يرونك، سوف يتعوّدون.'، في احُمرة الصّباحيّين'، III، الأعمال الكاملة، باريس، بلېياد، 1983، ص. 329. الكتابة بالخطّ المائل للمؤلّف.

(4)محمود درويش،' مأساة النّرجس، ملهاة الفضّة'، في 'أرى ما أريد' (1990)، الأعمال الكاملة، ذكر سابقا، ص. 422.

(3)فيليب جاكوتيه، 'إسرائيل، كراس أزرق' فونفرواد لو وُو، فاتا مورزانا، 2004، ص. 82.

(4)محمود درويش، 'لاعب النّرد'، في القدس العربي، الأربعاء 2 تموز (يوليو) 2008، ص. 10.

مسـرد المصطلحـات:

المقبولية	Acceptabilité
الفعل	Action
الانسجام	Cohérence
الاتساق	Cohésion
الاتساق المعجمي	Cohésion lexicale
التضام	Collocation
التواصل	Communication
روابط	Connecteurs
الترابط	Connection
البناء	Construction
السياق	Contexte
الاستمرارية	Continuité
الخطاب	Discours
الكتابة	Ecriture
الحذف	Ellipse
حذف قولي	Ellipse clausal
حذف اسمي	Ellipse nominal
حذف فعلي	Ellipse verbal
التعميم	Généralisation
نحو النص	Grammaire de texte
الاستدلال	nférence
الإخبارية	nformativité
المقصدية	ntentionnalité

nterlocuteur	المخاطَب
nterprétation	التأويل
ntertextualité	التناص
angue	اللغة
anguage	اللسان
inguistique	اللسانيات
inguistique textuelle	اللسانيات النصية
ocuteur	المخاطِب
acrostructure	البنية الكبرى
icrostructure	البنية الصغرى
Non-texte	لا نص
ragmatique Textuelle	التداولية النصية
arole	الكلام
ériodes	دورات
hrase	الجملة
hrastique	جملية
éférence	الإحالة
éférence anaphorique	إحالة قبلية
éférence endophorique	إحالة داخلية
éférence exophorique	إحالة خارجية
éférence cataphorique	إحالة بعدية
éférence situationnelle	إحالة مقامية
éférence textuelle	إحالة نصية
éitération	التكرير
émantique	علم الدلالة
équences	متتاليات
ignification	الدلالة

المقام	Situation
الاستبدال	Substitution
استبدال قولي	Substitution clausal
استبدال اسمي	Substitution nominal
استبدال فعلي	Substitution verbal
فوق جملية	Super phrastique
النظام	System
النص	Texte
النصية	Textualité
النسج	Textus
بين الجملية	Transphrastique
وحدة تمثيلية	Unité configurationnelle
وحدة تداولية	Unité pragmatique
وحدة دلالية	Unité sémantique

قائمة المصـادر والمراجـع:

المصـــادر:

- القرآن الكريم.
- محمود درويش، مديح الظل العالي، ط 2، دار العودة، بيروت 1984.

المراجــع العربيــة:

1- إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1991.

2- ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية للطباعة و النشر، بيروت .2001

3- أبو بكر عبد القاهر الجرجاني:

- أسرار البلاغة، تعليق: محمود محمد شاكر، ط1، دار المدني، جدة 1991.

- دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق:سعيد كريم الفقي، ط1، دار اليقين للنشر والتوزيع، القاهرة .2001

5- أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشرقية، د ت.

6- أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت .2001

7- أبو الفضل جمال الدين بن مكرم بن منظور، لسان العرب، ، ط 1، دار صادر، بيروت 1992.

8- أبو القاسم جار الله محمود بن عمر الزمخشري، المفصل في صنعة الإعراب، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت .1999

9- أبو يعقوب محمد بن علي السكاكي، مفتاح العلوم، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت 2000.

10- أحمد عفيفي، نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة 2001.

11- أحمد عمر شاهين، موسوعة كتاب فلسطين في القرن العشرين، ط 1، دائرة الثقافة - منظمة التحرير الفلسطينية، دمشق .1992

12- أحمد محمد مداس، لسانيات النص نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري، ط 1، عالم الكتب الحديث، أربد- الأردن .2007

13- بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار التراث، القاهرة، د ت.

14- جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، دار الفكر، بيروت .1979

15- جميل عبد المجيد:
- البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1998.
- بلاغة النص مدخل نظري و دراسة تطبيقية، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة 1999.
17- خولة طالب الإبراهيمي، مبادئ في اللسانيات، دار القصبة للنشر، الجزائر 2000.
18- سعيد حسن بحيري، علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، ط 1، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة 1997.
19- سعيد حوي، الأساس في التفسير، ط 3، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 1991.
20- سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات و الحركات في الشعر العربي الحديث،ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت .2001
21- السيد أحمد عبد الغفار، التصور اللّغوي عند علماء أصول الفقه، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية 1996.
22- سيد قطب، في ظلال القرآن، ط11، دار الشروق، بيروت .1985
23- صبحي إبراهيم الفقي، علم لغة النص بين النظرية والتطبيق دراسة تطبيقية على السور المكية، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة .2000
24- صلاح عبد الفتاح الخالدي، المنهج الحركي في ظلال القرآن، دار الشهاب، الجزائر .1998
25- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ط 1، دار الكتاب المصري- دار الكتاب اللبناني، القاهرة - بيروت 2004.
26- طاهر سليمان حمودة، ظاهرة الحذف في الدرس اللّغوي، الدار الجامعية، الإسكندرية 1999.
27- طه عبد الرحمن ، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، ط 2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت .2000
28- عبد المالك مرتاض:
- بنية الخطاب الشعري دراسة تشريحية لقصيدة "أشجان يمانية"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ت.
- نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر 2007.

30- عبد النعيم خليل، نظرية السياق بين القدماء والمحدثين دراسة لغوية نحوية دلالية، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية 2007.
31- عثمان حشلاف، التراث و التجديد في شعر السياب، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دت.
32- عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2000.
33- عمر أوكان، مدخل لدراسة النص والسلطة، ط 2، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء .1991
34- عمر محمد أبو خرمة، نقد النظرية... وبناء أخرى، ط 1، عالم الكتب الحديث، أربد-الأردن 2004.
35- فتيحة بوسنة، انسجام الخطاب في مقامات جلال الدين السيوطي، مقاربة تداولية، دار بلاد للنشر، الجزائر، د ت.
36- محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت .2006
37- محمد عزام، النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي،اتحاد الكتاب العرب، دمشق .2001
38- محمد العمري، البلاغة العربية أصولها و امتداداتها، إفريقيا الشرق، المغرب 1999.
39- محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف، الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، مصر الجديدة 2001.

40- محمد مفتاح:
- التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية، ط 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت 1996.
- دينامية النص تنظير وإنجاز، ط 2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت 1990.
42- منذر عياشي، العلاماتية وعلم النص، ط 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت .2004
43- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط13،دار العلم للملايين، بيروت 2004.
44- نصر حامد أبو زيد:

- مفهوم النص(دراسة في علوم القرآن)، ط 6، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت 2005.
- النص والسلطة والحقيقة، إرادة المعرفة وإرادة الهيمنة، ط 4، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت 2000.
46- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي، دار هومـة للطباعـة والنشر والتوزيع، الجزائر، د ت.
47- هاشم ياغي، الشعر الحديث بين النظر والتطبيق، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1981.
48- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ط1، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان 2007.

المراجــع المترجمـة:

1- ج. ب. براون- ج. يول، تحليـل الخطـاب، ترجمة: محمد لطفي الزليطـي- منير التركـي، جامعة الملك سعود للنشر العالمي والمطابع، الرياض 1997.
2- جوليا كرستيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء - المغرب 1999.
3- روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ترجمة: تمام حسان، ط 3، عالم الكتب، القاهرة 1998.
4- زتسيلاف واورزنياك، مدخل إلى علم النص مشكلات بناء النص، ترجمة:سعيد حسن بحيري، ط1، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة 2003.
5- فـان ديــك :
- علم النص مدخل متداخل الاختصاصات، ترجمة: سعيد حسن بحيري، ط 1، دار القاهرة للكتاب، القاهرة 2001.
- النص والسياق استقصاء البحث في الخطاب الدلالي و التداولي، ترجمة: عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، المغرب 2000.
7- فولفجانج هاينه مان ديتر فيهقجر، مدخل إلى علم لغة النص، ترجمة: سعيد حسن بحيري، ط1، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة 2004.
8- ك. ك راثقين، الأسطورة، ترجمة: جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت 1981.

المراجع الأجنبيــة:

[1] - Dominique Maingueneau, Éléments de linguistique pour le texte littéraire, Dunod, Paris 1993.

[2-] George Elia-Sarfati, Éléments d'analyse du discours, Armand Colin, Paris 2005.

J.M.Adam,Linguistique textuelle, des genres de discours aux textes, Nathan, 3- Paris 1999.

4- Le Nouveau Petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française , Paris 1995

Georges - Elia Sarfati, Les grandes théories de [5-] Marie - Anne Paveau et la linguistique de la grammaire comparée a la pragmatique, Armand Colin, Mars 2003.

6- Oswald Ducrot et Jean- Marie Schaeffer, Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du language, Seuil, Paris 1995.

7- Oxford Advanced Learner´s Dictionary,Oxford University Press, London 1989.

8- Shirly Carter-Tomas,La cohérence textuelle pour une nouvelle pédagogie de l'écrit, L´Harmattan, Paris 1993.

المجـــلات و الدوريات:

1- خالد حسين حسين، "من العنوان إلى النص (قراءة في قصيدة يطير الحمام)"، مجلة نقد، ع 3، دار النهضة العربية، بيروت، يوليو 2007.

2- رياض مسيس، "لسانيات النص حول بعض المفاهيم، المرجعيات والأبعاد"، مجلة المبرز، عدد خاص، الجزائر 5-6 فيفري 2002.

3- سعد مصلوح، "نحو أجرومية للنص الشعري دراسة في قصيدة جاهلية"، مجلة فصول، العددان 1-2، مج 10، يوليو-أغسطس 1991.

4- عبد القادر بوزيدة، "فان ديك وعلم النص"، مجلة اللّغة والأدب، ع 11، الجزائر 1997.

5- عبد المالك مرتاض، "الكتابة ومفهوم النص"، مجلة اللّغة والآداب، ع8، الجزائر 1998.

6- مفتاح بن عروس، "حول الاتساق في نصوص المرحلة الثانوية مقاربة لسانية"، مجلة اللّغة والأدب، ع12، الجزائر، ديسمبر 1999.